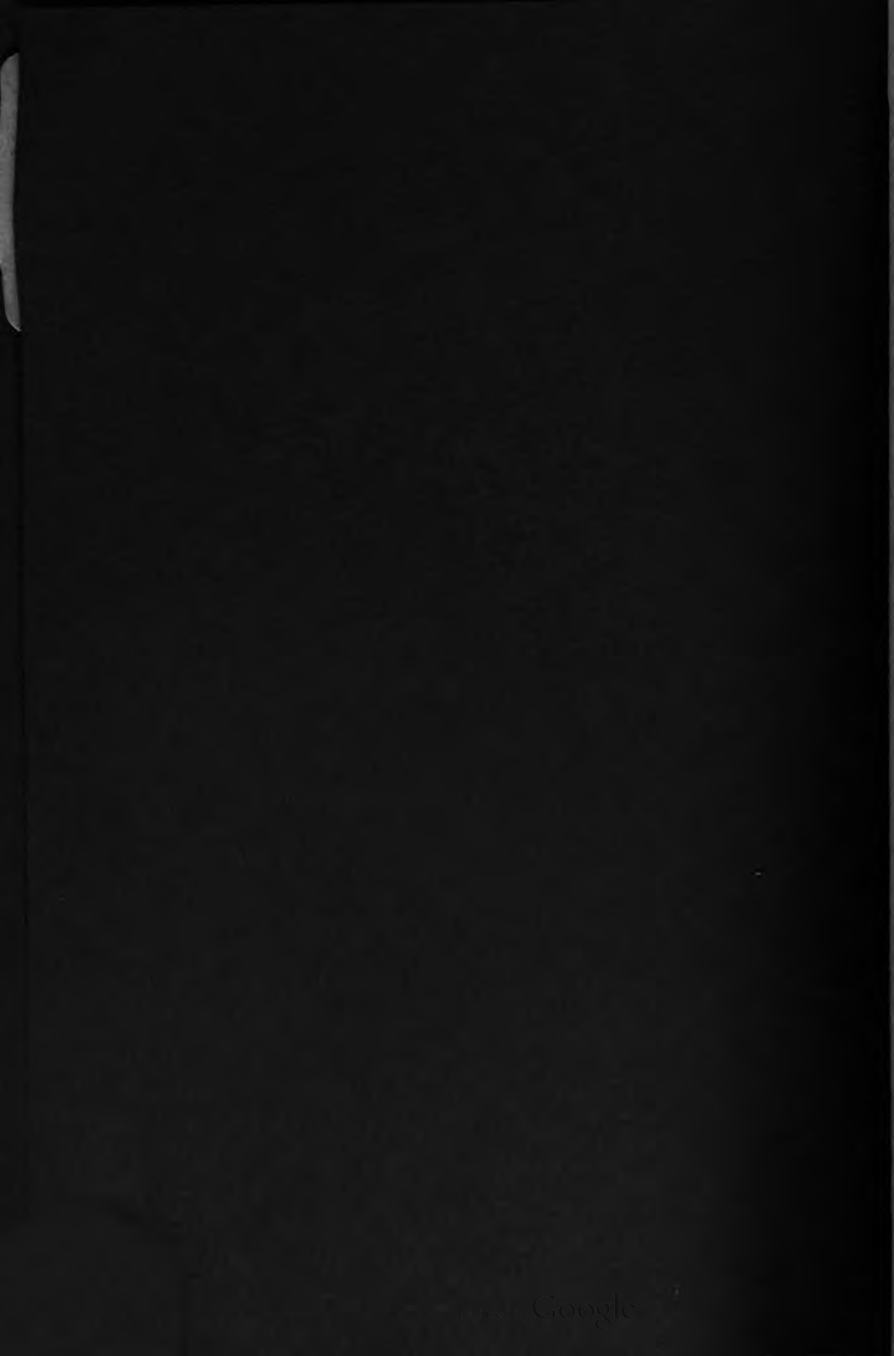
Beethovens Violinsonaten

von

J. H. Wetzel







In

Max Hesses Handbüchern

ist eine Reihe von Bänden musikwissenschaftlichen Inhalts erschienen, welche in ihrer Gesamtheit eine einzigartige Enzyklopädie der Musik darstellen. Mit vollendeter Wissenschaftlichkeit verbindet sich klare, leichtfaßliche Darstellung. Jeder Band ist für sich abgeschlossen und selbständig; alle vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Die Buchausstattung ist würdig und geschmackvoll, der Preis äußerst mäßig.

---

1. **Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente** (Kleine Instrumentationslehre). 8. Aufl. geb. M. 2,20.

2/3. **Riemann, Handbuch der Musikgeschichte.** I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 3,75.

4. **Riemann, Handbuch der Orgel.** (Orgellehre.) 5. Aufl. geb. M. 2,50.

5. **Riemann, Handbuch der Musik.** (Allgemeine Musiklehre.) 8. Aufl. geb. M. 2,50.

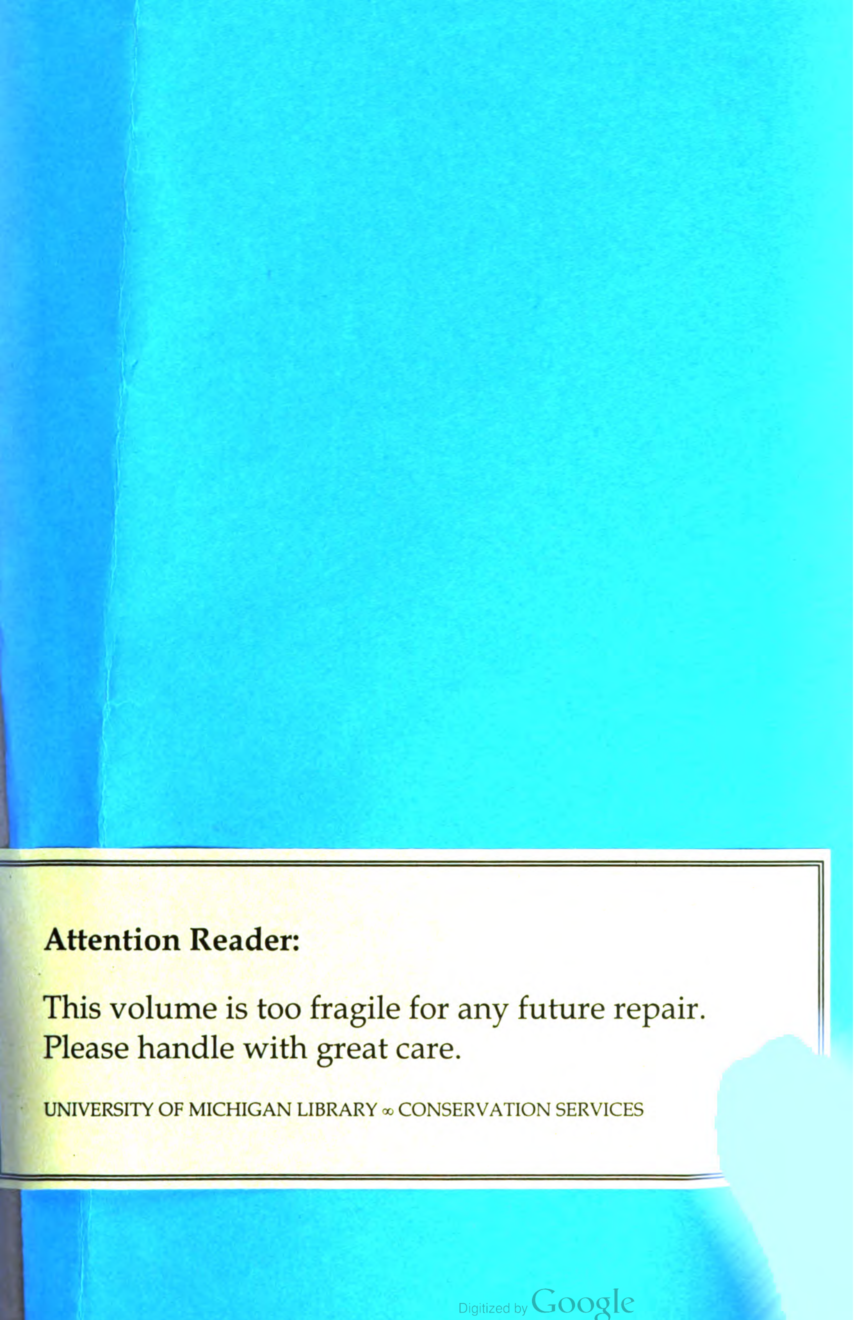
6. **Riemann, Handbuch des Klavierspiels.** 8. Aufl. geb. M. 2,20.

7. **Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst.** 5. Aufl. geb. M. 2,50.

8/9. **Riemann, Grundriß der Kompositionslehre** (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 4,20.

10. **Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel.** (Harmonieübungen am Klavier.) 6. Aufl. geb. M. 2,50.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger S



11. Riemann, Systematische Gehörsbildung. (Handbuch des Musikdiktats.) 6. Aufl. geb. M. 2,20.

12. Schroeder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violincellospiels. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

14. Schroeder, C., Handbuch des Dirigierens und Taktierens. (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.) 7. Aufl. geb. M. 2,20.

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre. (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz.) 10. Aufl. geb. M. 2,80.

16. Riemann, Handbuch der Phrasierung. 5. Aufl. geb. M. 2,20.

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. (Wie hören wir Musik?) 5. Aufl. geb. M. 2,20.

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier. (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil.) 4. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M. 4,20.

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition. (Lied, Chorlied, Duett, Motette.) 3. Aufl. geb. M. 3,35

21. Riemann, Handbuch der Akustik. (Musikwissenschaft.) 3. Aufl. geb. M. 2,20.

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil). 3. Aufl. geb M. 2,50.

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel. 4. Aufl. geb. M. 2,20.

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung. (Anleitung zum Instrumentieren.) 4. Aufl. geb. M. 2,20.

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels. 2. Aufl. geb. M. 2,50.

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 2,50

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Geb. M. 2,20.

(Fortsetzung am Schluß des Bandes.)

Beethovens Violinsonaten

Erster Band

Beethovens Violinsonaten

nebst den Romanzen
und dem Konzert

analysiert

von

Justus Hermann Wetzel

Erster Band

Einführung
Erste bis fünfte Sonate
und die zwei Romanzen



Berlin W 15
Max Hesses Verlag

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Vorwort.

Die hier gebotenen Analysen fußen auf einem System der Musiktheorie, das man Theorie des musikalischen Bewußtseins nennen kann. Eine solche neue Begründung der Lehre von der Musik müßte streng genommen einem Analysenwerke, das sich ihrer bedient, voraufgeschickt werden. Doch muß sich der Verfasser hier darauf beschränken, nur die wichtigeren Grundbegriffe einleitend zu skizzieren. Wem das nicht genügt, sei auf meine „Elementartheorie der Musik“ (Leipzig 1911) verwiesen, wo vieles ausführlicher, wenn auch erst vortastend dargestellt ist.

Die Ausführungen des vorliegenden Buches beschränken sich auf das Gebiet der reinen Musiktheorie. Nur was man den musikalischen Gegenstand nennen kann: die Tatsachen und Vorgänge der Tonfolge und des Tonraumes nebst den sie unmittelbar begleitenden rein musikalischen Gefühlen werden besprochen. Ausgeschlossen bleiben die Fragen der sogenannten Hermeneutik, welche nach dem assoziativen Zusammenhange zwischen rein musikalischem Fühlen und außermusikalischen Gefühlen forscht. Auf dieses heute wie immer beliebte Fragengebiet wird deshalb nicht eingegangen, weil es für das musikalische Erleben nur in zweiter Linie bedeutsam ist und wissenschaftlicher Behandlung erst zugänglich wäre, wenn die noch fehlende exakte Musiktheorie vorliegt, um die sich dieses Buch zu seinem Teile bemüht. Indem der Verfasser nicht auf Fragen eingeht, deren gehaltvolle und klare Behandlung erst

möglich ist, wenn größere Gebiete der Musik nach der hier aufgestellten Methode durchgearbeitet sind, ist er noch nicht ein „Formalist“, sondern ist sich des Zusammenhanges zwischen Musik und dem sie umspannenden seelischen Leben überhaupt wohl bewußt.

Die Fragen der Musikästhetik werden nur gelegentlich flüchtig berührt. Nur das musikalische Stoffgebiet, mit dem das ästhetische Bewußtsein spielt, soll beschrieben werden. Also: statt eines ebenso unmöglichen als unnötigen Nachweises der Schönheit Beethovenscher Musik eine Gegenstandstheorie dieser Werke. Deren Schönheit kann zwar auch ohne Wissen um ihre Stoffwelten nacherlebt werden, aber klares Wissen darum schädigt das ästhetische Genießen nicht, sondern wird es läutern und stärken. Auch das Vermögen, das Schöne zu gestalten bedarf nicht systematisch-theoretischen Wissens als Vorbedingung. Vielmehr wird das Schöne auf jeder Stufe des erformenden Bewußtseins als künstlerischer Wiederschein mit Symbolwert in der Fantasie wie unbewußt spielend erzeugt. Da der Künstler aber nicht ständig im Zustande inspirativer Schaffensfreude sich befindet und zuvor und nachher wieder bestimmender und strebender Geist ist, so wird seine künstlerische Arbeit und ihr Ergebnis wesentlich davon bestimmt sein, was er vorstellt und zu welchem Ziele hin er strebt. Theoretische Denkarbeit an sich und auf das Kunstwerk hin ist also dem Gestalter und dem Nachgestalter, schließlich auch dem vorwiegend genießenden Liebhaber nützlich. Nur darf man nicht zur Zeit des Pflügens Früchte fordern.

Auch auf die künstlerische Entwicklung menschlicher Gemeinschaften vermag das Durchdenken des Kunststoffes regelnd zu wirken. Künstlerisch selbstsichere Kulturen wechseln mit ästhetisch verirrten ab. In jenen bevorzugten Epochen liegt die schöne Form gleichsam in der Luft, einige Jahrzehnte darauf ist der ästhetische Gemeinsinn zerstoben, und es gelingen nur noch schwache oder verzerrte Gestaltungen.

Solchen Zeiten (wir haben sie) steht theoretisches Sichbesinnen besser an, als ein leidenschaftliches Erzwingenwollen neuer Formen, das nur zur Verdunkelung der bleibenden und unerschöpflich abwandelbaren Regeln führt.

Auf einen (nicht verzichtlosen) Weg will dieses Buch die Musiker hinweisen, die im Kunstbetrieb von heute weder das Heil der Gegenwart noch die Hoffnung für die Zukunft sehen. Wir sollten vorsichtiger und bescheidener schaffen und uns klarer zu werden versuchen, wie die wenigen echten, auch heute allgemein anerkannten Meister der Form Musikwerke gebaut haben. Das theoretische Durchdringen solcher Muster soll nicht zu ihrer Nachahmung führen, sondern zu Neuschöpfungen gemäß den (individuell und gesellschaftlich) veränderten Kulturbedingungen, in denen wir leben, und damit zum Wiederaufbau unserer zerstörten Musikkultur, wozu dieses Buch einige Handgriffe zeigt. Wem diese zu umständlich entwickelt erscheinen, dem sei gesagt, daß sich über eine Sonate von Beethoven nicht im hermeneutischen Plaudertone eines Konzertführers Auskunft geben läßt. Er bedenke: wenn ein Spieler dieser Sonaten, statt die meist wochenlange Lernzeit wie üblich fast ausschließlich an die Meisterung der spieltechnischen Schwierigkeiten bis zur Automatisierung der gesamten Vortragsleistung (ihre Mängel mit) zu wenden, einen kleinen Teil dieser Zeit zum Durchdenken seiner Aufgabe nach Anleitung dieses Buches benutzt, so wird sein Studium infolge des wohltuenden Wechsels zwischen technischem Drill und kunsttheoretischem Sichbesinnen anregender, bei hinreichendem Vortragstalent das Ergebnis überzeugender werden. Als eine Hilfe zur vollen Aneignung dieser Sonaten benutze man zuerst das Buch, zum Lesen ist es als ein Lehrbuch weniger geeignet. Als solches versucht es ernstlich zu hohen Kunstwerken und darüber hinaus zum musikalischen Kunstwerk überhaupt zu führen.

Das fordert Arbeit, schon diese aber ist Erhebung.

Dem Entgegenkommen des Herrn Verlegers ist es zu danken, daß durch die Beigabe fast des gesamten Themenstoffes in Melodieskizzen das Buch eine Schule der Gehörbildung werden konnte. Alle Musiklehre zielt aber auf Gehörbildung ab, das will sagen auf Pflege der Musikalität. Nicht aus Vorliebe für Beethovens Geigensonaten, sondern zur Vertiefung und Klärung des musikalischen Vorstellens und Fühlens sollte es deshalb letzthin zur Hand genommen werden.

J. H. Wetzel.

Übersicht.

Einführung.

Das Analysieren (Zergliedern) eines Musikwerkes führt den, der es gründlich betreibt, ins Herz der Musik und offenbart ihm viel von dem, was der Schöpfer des Werkes in es hineinarbeitete. Es ist als ein Dekomponieren dem Komponieren zwar gegensätzlich, nämlich eine Betätigung des Intellekts, während das Komponieren vorwiegend eine Fantasiehandlung ist. Aber auch den Intellekt des Analysten muß künstlerische Fantasie treiben und lenken, wie andererseits die Fantasie des Komponisten der Bändigung und Bestimmung durch den Intellekt bedarf. Wo diese fehlen, schweift jene aus und schafft statt lebender Gestalten fantastische Ausgeburten. Wie der Künstler in seiner Art ein Kunstdenker sein muß, so muß der Dekomponist aus künstlerischem Drange zum Analysieren schreiten. Er ist mehr auf den Gegenstand des Kunstwerkes, seine geformten Stoffwelten und deren klare Bestimmung eingestellt. Der Komponist dagegen erglüht einseitig für die schöne Formung des musikalischen Gegenstandes. Erst wo sich komponierendes und dekomponierendes Vermögen, Schaffensgenie und tiefdringendes Beurteilungsvermögen vereinen, da ist der große Künstler geboren; ein solcher war Beethoven.

Wenn man den Gegenstand der Musik, so wie er in Musikwerken künstlerisch geformt vorliegt, auflöst und (ihn zergliedernd) als einen gesetzlich gefügten erkennen kann, so muß es eine den Aufbau des musikalischen Gegenstandes beherrschende Gesetzlichkeit geben: ein synthetisch ordnendes und aufbauendes Bewußtsein, welches den



Gegenstand Musik hinstellt, um nicht zu sagen erzeugt. Die musikalische Analyse ist nur das rückläufige (induktive) erprobende Verfahren gegenüber jener musikalischen Synthese, die ein erzeugendes (deduktives) Verfahren zu nennen ist. Der Gegenstand Musik wird in einem bestimmend-strebenden Bewußtsein methodisch begründet und aufgebaut. Die Analyse richtet sich stets nur auf einen Einzelfall (ein Kunstwerk) und sucht nachzuweisen, wie sich die Gesetzlichkeit des musikalischen Bewußtseins in ihm auswirkt. Analyse ist also nur auf Grund eines synthetischen musiktheoretischen Systems möglich, sie ist die Anwendung dieses Systems auf einen Einzelfall. Musiktheorie und Analyse stehen im Verhältnis von Gesetz und Anwendung, von prinzipiellem Entwurf und technischer Erprobung, von Erweiterung und Verdeutlichung der Erkenntnis des musikalischen Gegenstandes.

Des theoretischen wie des analytischen Denkens bedarf jeder, der den musikalischen Gegenstand gründlich durchwirken möchte, um von solchem klaren Untergrunde aus um so freier und höher ins Reich der künstlerischen Gestalten aufzusteigen. Eine verstandesgeklärte und vernunfterleuchtete musikalische Stoffwelt ermöglicht höhere, reinere Kunstwirkungen als eine nur reiz- und triebbehaftete. Theorie und Analyse sollte also jeder treiben, der in der künstlerischen Betätigung nicht nur einen angenehmen Sinnenkitzel, sondern darüber noch eine Betätigung des Verstandes und der Vernunft sieht, also jeder, der über das vorwiegend passive Verhalten, bei welchem das Kunstwerk wie eine Duftwelle vorbeizieht, hinaus zu kommen strebt. Der aktive Hörer, dessen Musterbild der Komponist ist, sucht den musikalischen Gegenstand zu erkennen, und die schöne Form in der er aufleuchtet zu erfühlen. Er scheut nicht den Umweg der begrifflichen Beurteilung, weil, wenn deren ablenkende Mühen überstanden sind, er sich um so freier dem künstlerischen Erleben hingeben kann.

Das Analysieren wirkt also nach zwei Richtungen: es schafft musikalisch gegenständliche Erfahrung, indem es dem gesetzlich aufbauenden theoretischen Bewußtsein Stoff liefert, und es arbeitet der künstlerischen Fantasie in die Hände, indem es den Stoff, den sie mit sich tragen muß, klärt und reinigt.

Der musikalischen Analyse sollte sich also jeder befleißigen, der aktiver Teilhaber am Kunstwerk sein möchte. Jeder schaffende Musiker, sofern er den Wert der theoretischen Formung des musikalischen Gegenstandes überhaupt begriffen hat, und es darum ablehnen muß, ein Improvisator oder ein Handlanger und Stimmungsmacher bei außermusikalischen Begebenheiten zu sein, bedient sich der Analyse gegenüber seinen eigenen Arbeiten. Bei ihm nimmt das Analysieren die Form der Variantenbildung an, welche strenge Künstler bis zur Selbstpeinigung zu treiben pflegen. Für den Lehrling der Komposition gibt es kein erzieherischeres Lehrmittel, als die Analyse von Musterwerken, ohne die ein schulmäßiges Kopieren und späterhin ein persönliches Um- und Neuschaffen nicht denkbar ist. Der nachschaffende Spieler kann bei anspruchsvollen Werken großer Meister ohne genauere Analyse der Form kaum zu einer erschöpfenden Einsicht in die Vortragsbedingungen gelangen. Endlich auch der tätige Hörer und Liebhaber wird erst mit Hilfe analytischen Durchdenkens der Formung, womit sich ein inneres Singen der Hauptlinien notwendig verbindet, zu sinnlich und seelisch lebhaftester Anteilnahme am Kunstwerk gelangen.

Die theoretischen Hauptbegriffe der Analyse.

Wie jeder Gegenstand nur in der Zeit und im Raume Existenz gewinnt, so erscheint auch Musik als ein Nacheinander und als ein Zugleich von Tönen, als ein Hinklingen in der Zeit, als Tonfolge und als

ein Aufklingen im Raume und (was dem Künstler wichtiger sein muß) im Tonraume, als Tonsäule. Sie ist zugleich ein Werden und ein Sein, ein Hinstreben und ein Dasein.

Das tonräumliche Anhören ist ein eigenes, spezifisch-musikalisches Vermögen, die Töne der Tonfolge in ein Verhältnis des Zugleich und Nebeneinander zu bringen, welche mit der taktisch-optischen Anordnung der Dinge im Raume nicht zu verwechseln ist. Da aber die Sprachen keine besonderen Begriffe für dieses musikalische Zugleichsein ausgebildet haben, müssen wir es mit Begriffen, die wir der optisch-taktischen Raumwahrnehmung entlehnen, bezeichnen. Alle räumlichen Ausdrücke der Musik, als hoch, tief, aufwärts, abwärts, zentral, seitlich usw. sind übertragene Begriffe, Metaphern. Die tonraumlichen Vorgänge haben als akustische Erscheinungen auch tasträumliche Existenz, sie müssen irgendwo im Raume sich abspielen. Das Verhältnis von Tastraum und Musik interessiert aber mehr den Akustiker, das spezifische Interesse des künstlerischen Hörers ist ein tonräumliches.

Das tonräumliche Anhören ist hoher Differenzierung und Verfeinerung zugänglich. Die letzten Bedingungen und Grenzen dieses tonräumlichen Unterscheidungsvermögens festzustellen, ist Angelegenheit der Akustik und Tonphysiologie. Das musikalisch tonräumliche Anhören zielt aber nicht auf ein Maximum von Reizen ab, sondern auf ein physiologisches Optimum. Ist die physikalisch-akustische Rechnung eine unendliche, die physiologisch-akustische hochstellig, so beschränkt sich die musikalisch-tonräumliche auf die einfachen Zahlenwerte bis zur zwölf. Physikalisch-akustisch ist die Oktave unendlich teilbar vorzustellen, die physiologischen Teilungsmöglichkeiten sind sehr hoch, die musikalisch-künstlerische Teilung der Oktave dagegen ist durch die Zahl 12 begrenzt, denn es kommt hier darauf an, ein leicht und sicher durchhörbares System von tonräumlichen Anhörungen zu organisieren und jeder Stelle in diesem System,

d. i. jedem musikalisch-tonräumlichen Stützpunkte eine gewisse Breite der Entfaltung zu sichern. Der musikalische Ton darf nicht eng und starr an einen Platz gebannt sein, er muß einen gewissen Spielraum haben. Eine ganze Anzahl von akustischen und physiologischen Tonhöhen müssen in der Bedeutung eines tonräumlichen Stützpunktes erscheinen können, dann erst lebt dieser in sich und strahlt musikalisches Leben aus. Ein Intervall muß bald als mathematisch reines, bald als temperiertes erscheinen können. Daher macht das musikalisch tonräumliche Vorstellen bei der Zwölfteloktave, dem Halbtonabstande halt, trotzdem es auch Drittel- und Vierteltonabstände bewältigen könnte. Diese Werte auch zu konstitutiven Bausteinen des Tonraumes machen zu wollen, um ihn (den abgenutzt gescholtenen) aufzufrischen, heißt die Musik ihres feinsten Schmelzes und ihres persönlichsten Reizes: der freien variablen Intonation berauben, heißt das Intonieren zu einem technisch mühseligen Kläubeln machen und die klare tonräumliche Gesetzlichkeit der Musik trüben.

Das musikalische Bewußtsein wirkt seine Gesetzlichkeit gleicherweise in der Tonfolge wie im Tonraume aus, beide Erscheinungsweisen stehen in unlösbarer Verknüpfung miteinander. Zugleich haftet den beiden Formungen eine streng spiegelbildliche Gleichheit an. Die Tonfolge wird im Aufbauverfahren durch Addition und Multiplikation gewonnen, der Tonraum dagegen in einem Aufteilungsverfahren. Dieser metrischen, zahlenmäßigen Bestimmung des musikalischen Gegenstandes, geht eine empfindungs- und triebhafte Vorformung voraus, und sie wird abgeschlossen durch eine Stufe, auf der das Bewußtsein die zahlenmäßig festgelegte Musik rhythmisch organisiert. So hat man also (im Tonraume und in der Tonfolge) je drei Stufen des musikalischen Bewußtseins bzw. des in ihm geformten Gegenstandes zu unterscheiden:

1. Elementarstufe
2. Metrische Stufe } der Musik.
3. Rhythmische Stufe

Die elementaren Ausdrucksmittel.

Elementare Ausdrucksmittel der Musik sind, welche (vor ihrer metrisch bestimmten Formung) schon an dem noch kaum gestalteten Geräusch, dem Aufrauschen und Hinrauschen von akustischen Eindrücken haften. Schon eine solche noch ametrische Musik (falls man sie Musik nennen darf) hat Ausdehnung, Dimension in der Zeit wie im Tonraume, hat eine Richtung oder richtiger eine Doppelrichtung, und es lassen sich schon in ihr verschiedene Grade des Infunktiontretens unterscheiden. Diese funktionellen Begriffe der Dynamik des tonräumlichen Aufklingens und des Tonfolgeklingens, der Tonstärke und des Tempos nebst seinen agogischen Abstufungen spielen in der musikalisch künstlerischen Praxis eine bevorzugte Rolle. Mit diesen Mitteln ist es dem Musiker schon möglich, der Tonsprache Stimmung und Affekt zu verleihen. Mit ihnen vermag er Gipfelungen anzubahnen und Gipfel aufzubauen. Auch wenn ihm die feiner und klarer arbeitenden Mittel der metrischen und rhythmischen Musik zu Gebote stehen, so kann und wird er doch nie auf die elementaren, sinnlich triebhaften Mittel der Agogik und Dynamik verzichten, denn in ihnen wohnen unersetzbare Lebenskräfte.

Tempo ist Tonfolgeintensität und wohl zu vergleichen mit der Tonraumintensität des Tones, sie verhalten sich zu einander wie die Eindringlichkeitsgrade einer Erscheinung einmal als ruhendes Gebilde dann als wechselnde Gebärde. Dem gelöschten Tone, der Pause, entspricht die verschluckte Zeitstrecke, dem leisen, dem Verlöschen sich nähernden Tone die zusammengedrängte, dem lauten Tone die gedehnte Zeitstrecke. Aber: die Ver-

schiedenheit der Tonstärkegrade beeinflußt das Tonraumquantum nicht, sondern nur dessen sinnliche Eingänglichkeit, verschiedene Tondauergrade hingegen bedeuten neben größerer oder geringerer sinnlicher Eindringlichkeit auch eine Veränderung der Hinflußdauer, d. i. des Zeitquantums. Das tonräumliche Gebilde bleibt in seinem Bestande von den dynamischen Funktionsgraden unberührt, die Tonfolgegebärde wird durch die agogischen Schattierungen erschüttert und schwankend gemacht. Ständiges Schwanken ist seine Eigenart gegenüber dem festen Beharren der Tonraumgebilde, denn die Tonfolge spinnt fortlaufend nur eine Dimension aus, der Tonraum dagegen wirkt deren drei zusammen und befestigt sich so zu gleichsam körperlich gebildhaftem Bestande, während die Tonfolge stets den Charakter der fließenden Gebärde an sich trägt.

Das sinnlich-elementare Musikbewußtsein ist mehr ein Sichregen, ein Drängen und Treiben, als ein gegenständliches Bestimmen und an den Bestimmungspunkten Haften. Sein energetischer Charakter überwiegt den statischen; sinnliches Bewußtsein ist im Kerne ein Sichregen. In der zeitlich und tonräumlich sinnlichen Regung, in dem Sicherstreckenwollen, aufwärts, abwärts, vor und zurück vollzieht sich das elementare musikalische Leben. Hier quellen jene musikalischen Gewalten, die am unmittelbarsten zu uns sprechen und die Menschen aufs engste an die Musik fesseln. In keiner Kunst findet das Streben auf seiner elementaren sinnlichen Stufe ein solches Genüge wie in der Musik, darin liegt ihre fast lähmende Macht über das menschliche Gemüt und die Gefahr, daß man über der Anwendung und dem Auskosten dieses Zaubermittels ihren höheren Beruf, den Tonstoff metrisch zu klären und rhythmisch zu gliedern, vergißt. Nicht das Gefühl außer Atem zu setzen, sondern das gesamte Vermögen des Bewußtseins zu schöpferischer Arbeit zu vereinen ist die Aufgabe der Kunst. Eine instinktiv formende Kraftquelle ist das

dynamische Quellen und agogische Sichdehnen freilich, aus ihr entnimmt der Musiker einen Teil seiner Ueberredungsmacht. Ein großes Temperament ist die Voraussetzung eines großen Musikertums, aber es ist damit noch nicht erschöpft.

Die metrischen Ausdrucksmittel.

Die elementare Vorformung des musikalischen Gegenstandes erlangt unter den höheren Bewußtseinsfunktionen des Denkens und Wollens bestimmtere Gestaltung, die wir eine metrische nennen. Metrum heißt Maß, welchem sich die empfindungs- und triebhaft gestaltete Musik anzupassen hat. Sie wird einem Zählen und Messen unterzogen, einem Vergleichen; in Reihen und Reihenordnungen muß sie sich einfügen. Das Tonraum- und das Tonfolgeintervall ist das Ergebnis dieser metrischen Bearbeitung des musikalischen Gegenstandes.

Der Begriff Metrum wird hier also nicht, wie üblich, nur als ein ordnender Faktor der Tonfolge eingeführt, sondern hier wird von einer Metrik sowohl des Tonraumes als der Tonfolge gesprochen und darunter die Lehre von den tonräumlichen und den Tonfolgeintervallen verstanden. Alle Fragen der exakten rechnerischen Ermessung sowohl des Tonraumes als der Tonfolge gehören hierher. Ebenso wird später der Begriff Rhythmus zugleich auf die tonräumlichen wie auf die Tonfolgetatsachen angewendet.

Die metrischen Tonfolgetatsachen sind die Lehre vom Takt und seinem Aufbau aus einer kleinen bequem auffaßbaren Zeitstrecke der Keimzeit oder Grundzeit. Zwei oder drei Grundzeiten addieren sich zu einer Zählzeit, diese wieder (zwei oder dreimal genommen) ergeben die Schritt- oder Taktzeiten, deren zwei oder drei einen ganzen Takt ausmachen. Der Takt enthält also mindestens

acht und höchstens siebenundzwanzig Keim- oder Grundzeiten und immer nur zwei oder drei Schritt- oder Zählzeiten. Es gibt also zwei Taktgattungen, die gerade und die ungerade, und in jeder drei Taktarten:

Gerade Taktgattung.	Ungerade Taktgattung.
Grund-Zähl-Schrittzeiten.	Grund-Zähl-Schrittzeiten.
$2 \times 2 \times 2 = 8$	$2 \times 2 \times 3 = 12$
$2 \times 3 \times 2 = 12$	$2 \times 3 \times 3 = 18$
$3 \times 3 \times 2 = 18$	$3 \times 3 \times 3 = 27$

Man sieht, wie die zwölf- und achtzehnzeitigen Takte sowohl der geraden als der ungeraden Taktgattung zugehören können; von der Möglichkeit dieses Wechsels machen die Meister gern Gebrauch. Die übliche Art der Taktbezeichnung im Verein mit einer regellosen Setzung des Taktstriches (s. S. 12) gibt über diese Verhältnisse nur ungenügend Aufschluß.

Dem Gefühle ordnen sich die metrischen Quanten als Grade einer Entfaltungsskala. Mit jedem Grade der Hinflußdauer in der Zeit verbindet sich ein bestimmter Grad von Eingängigkeit und Annehmbarkeit der von den physiologischen Bedingungen der Apperzeption abhängt. Man wird also, wie es bereits für die tonräumlichen Intervalle angebahnt ist, wo man die Strecken als Konsonanzen und Dissonanzen scheidet, den notwendigen Begriff der Mesosonanz aber noch nicht einbezog, auch die Tonfolgeintervalle als Super-, Meso- und Subsonanzen ordnen müssen. Im Tonräumlichen handelt es sich um ein Zusammen-Aufklingen, ein Verschmelzen. Hier in der Tonfolge kommt es auf ein Sichentfalten im Hinfließen an. Ein sehr kurzes Zeitintervall entfaltet sich nur unvollkommen und bleibt daher wenig eindringlich und blaß, die zeitliche Mesosonanz entspricht unserem Auffassungsvermögen am besten, die Supersonanz erschöpft es oder übersteigt es. Diese Bewertungen sind natürlich durchaus schwankend, denn sie hängen

dynamische Quellen und agogische Sichdehnen freilich, aus ihr entnimmt der Musiker einen Teil seiner Ueberredungsmacht. Ein großes Temperament ist die Voraussetzung eines großen Musikertums, aber es ist damit noch nicht erschöpft.

Die metrischen Ausdrucksmittel.

Die elementare Vorformung des musikalischen Gegenstandes erlangt unter den höheren Bewußtseinsfunktionen des Denkens und Wollens bestimmtere Gestaltung, die wir eine metrische nennen. Metrum heißt Maß, welchem sich die empfindungs- und triebhaft gestaltete Musik anzupassen hat. Sie wird einem Zählen und Messen unterzogen, einem Vergleichen; in Reihen und Reihenordnungen muß sie sich einfügen. Das Tonraum- und das Tonfolgeintervall ist das Ergebnis dieser metrischen Bearbeitung des musikalischen Gegenstandes.

Der Begriff Metrum wird hier also nicht, wie üblich, nur als ein ordnender Faktor der Tonfolge eingeführt, sondern hier wird von einer Metrik sowohl des Tonraumes als der Tonfolge gesprochen und darunter die Lehre von den tonräumlichen und den Tonfolgeintervallen verstanden. Alle Fragen der exakten rechnerischen Ermessung sowohl des Tonraumes als der Tonfolge gehören hierher. Ebenso wird später der Begriff Rhythmus zugleich auf die tonräumlichen wie auf die Tonfolgetatsachen angewendet.

Die metrischen Tonfolgetatsachen sind die Lehre vom Takt und seinem Aufbau aus einer kleinen bequem auffaßbaren Zeitstrecke der Keimzeit oder Grundzeit. Zwei oder drei Grundzeiten addieren sich zu einer Zählzeit, diese wieder (zwei oder dreimal genommen) ergeben die Schritt- oder Taktzeiten, deren zwei oder drei einen ganzen Takt ausmachen. Der Takt enthält also mindestens

acht und höchstens siebenundzwanzig Keim- oder Grundzeiten und immer nur zwei oder drei Schritt- oder Zählzeiten. Es gibt also zwei Taktgattungen, die gerade und die ungerade, und in jeder drei Taktarten:

Gerade Taktgattung. Grund-Zähl-Schrittzeiten.	Ungerade Taktgattung. Grund-Zähl-Schrittzeiten.
$2 \times 2 \times 2 = 8$	$2 \times 2 \times 3 = 12$
$2 \times 3 \times 2 = 12$	$2 \times 3 \times 3 = 18$
$3 \times 3 \times 2 = 18$	$3 \times 3 \times 3 = 27$

Man sieht, wie die zwölf- und achtzehnzeitigen Takte sowohl der geraden als der ungeraden Taktgattung zugehören können; von der Möglichkeit dieses Wechsels machen die Meister gern Gebrauch. Die übliche Art der Taktbezeichnung im Verein mit einer regellosen Setzung des Taktstriches (s. S. 12) gibt über diese Verhältnisse nur ungenügend Aufschluß.

Dem Gefühle ordnen sich die metrischen Quanten als Grade einer Entfaltungsskala. Mit jedem Grade der Hinflußdauer in der Zeit verbindet sich ein bestimmter Grad von Eingängigkeit und Annehmbarkeit der von den physiologischen Bedingungen der Apperzeption abhängt. Man wird also, wie es bereits für die tonräumlichen Intervalle angebahnt ist, wo man die Strecken als Konsonanzen und Dissonanzen scheidet, den notwendigen Begriff der Mesosonanz aber noch nicht einbezog, auch die Tonfolgeintervalle als Super-, Meso- und Subsonanzen ordnen müssen. Im Tonräumlichen handelt es sich um ein Zusammen-Aufklingen, ein Verschmelzen. Hier in der Tonfolge kommt es auf ein Sichentfalten im Hinfließen an. Ein sehr kurzes Zeitintervall entfaltet sich nur unvollkommen und bleibt daher wenig eindringlich und blaß, die zeitliche Mesosonanz entspricht unserem Auffassungsvermögen am besten, die Supersonanz erschöpft es oder übersteigt es. Diese Bewertungen sind natürlich durchaus schwankend, denn sie hängen

von Fall zu Fall von der Temponahme ab. Fest beharrende metrische Werte wie im Tonraume gibt es in der Tonfolge nicht und soll es nicht geben.

Der Tonraum wird nicht, ausgehend von einer kleinen Strecke wie die Tonfolge, additiv und multiplikativ aufgebaut, sondern ausgehend von einer Gesamtstrecke im Teilungsverfahren aufgeteilt. Das akustisch-physikalische Tonband wird zunächst zum physiologischen und dieses wieder auf ein musikalisch verwendbares eingeschränkt. Letzteres stellt eine siebenoktavige Tonsäule dar.

Die Oktave mit ihrer Eigenschaft, sowohl als ein Gegenton zum Ausgangstone aufzutreten, als Intervall zu erscheinen, wie auch als bloße Wiederholung und Rückkehr in den Ausgangston zu wirken, nimmt eine völlig gesonderte Stellung in der tonräumlichen Metrik ein. Sie bewirkt es, daß sich die Aufteilung der Tonsäule schon im Rahmen einer Oktave vollendet. Alles, was das metrische Bewußtsein an tonräumlichen Strecken erarbeitet, sind Strecken, die im Halbierungs- oder Drittelungsverfahren aus der Oktave gewonnen sind. Die Oktave nimmt im Tonraume die Stellung ein, die dem Takte in der Tonfolge gebührt.

Neben ihr spielt als Maßintervall die (temperierte) Quinte eine gleich bedeutsame Rolle. Aus der Kombinierung der Oktavsiebenteilung und der Quintzwölfteilung der musikalischen Tonsäule wird das kleinste musikalische Intervall, der Halbton, gewonnen, die Zwölfteloktave. Der Vorrang als tonräumlich konstitutive Intervalle, Stand- oder Axenstrecken gebührt der verminderten diatonischen Quinte und der großen Terz, als halber und Drittel-oktave. Das Teilungssystem der Oktave ist, im Gegensatz zum variablen Aufbau des Taktes, durch die Zahl 12 festgelegt.

1 : 2 : 2 : 3 oder 1 : 3 : 2 : 2.

Diese beiden Teilungsreihen schaffen den ganzen Bestand an eigenwertigen tonräumlichen Strecken.

Durch die zahlenmäßig exakte Zusammensetzung des Taktes und Aufteilung der Oktave ist die Möglichkeit zu einem präzisen Figurenspiel der Musik in der Zeit wie im Tonraume gegeben. Aus dem Zusammenwirken von Tonraumfigur und Tonfolgefigur entsteht die melodische Linie. Wenn späterhin von linearen Faktoren gesprochen wird, so sind damit die rein metrischen Erscheinungen der Musik gemeint, das rein intervallgemessene Steigen und Fallen im Tonraum und das Vor- und Rückwärtsbezogenwerden in der Zeit im einstimmigen und polyphonen Tonsatze.

Die rhythmischen Ausdrucksmittel.

Das rhythmische Musikbewußtsein schafft keine neuen Anhörungsstücke zu denen, die das metrische Bewußtsein aufgestellt hat. Dennoch bringt es die bedeutsamste Bereicherung des musikalischen Erlebens. Das erreicht es, indem es den metrisch-musikalischen Anhörungsbestand rhythmisiert und organisiert, d. h. die einzelnen Stücke in ein organisches Verhältnis setzt, wie die Glieder eines Organismus. Ein Organismus ist mehr als die Summe seiner Teile, so ist auch der rhythmisch organisierte musikalische Gegenstand etwas anderes und mehr als die Summe seiner metrischen Bestimmungsstücke. Es ist die Idee der Zweckmäßigkeit, welche hier waltet. Sie erzeugt in der Tonfolge das Motiv, die musikalische Gebärde und im Tonraume den Klangkreis, das musikalische Gebilde. Ein musikalischer Organismus (ein Gebilde oder eine Gebärde) entsteht, wenn eine Mehrzahl von metrischen Anhörungsstücken dadurch im Bewußtsein zusammengenommen werden, daß eins dieser Stücke zu einem herrschenden und die andern zu beherrschten gemacht werden. Der Begriff des Gipfel- oder schweren Stückes gegenüber den auf jenes bezogenen Seitenstücken ist hier leitend.

Die Organisation des Tonfolgelebens beginnt mit der Bildung des Motivs, d. h. mit der Zusammenfassung zweier oder dreier metrischer Intervalle zu einer Sinneinheit. Je nach der Dauer der metrischen Einheitsstrecke werden hier Keim- oder Grundmotive, darüber (in doppelten oder dreifachen Werten) Zählmotive, und darüber endlich (wieder in doppelten oder dreifachen Maßen) Schritt- oder Taktmotive unterschieden. Auf klare Einsicht in diese Bausteine des rhythmischen Tonfolgelebens kommt es bei der Analyse und beim Nachgestalten von Musikwerken unbedingt an, und weil diese fast durchweg bei den Musikern fehlt, gehen die Analysen dieses Buches auf diese Verhältnisse genau ein.

Die Möglichkeit, verschieden gewichtigen Gehalt in die Zeiten eines Motivs hineinzulegen, ist dem Organismus dadurch gegeben, daß er die Motivfolge ertastet. So ist der Charakter des Motivs, weil auf Muskelaktion beruhend, der einer Geste, einer Gebärde, und jeder solcher physiologische Akt verläuft in Form einer Welle; er schwillt an zu einem Gipfel und ebbt von diesem wieder ab. Dieser Wechsel von Sicherregen und -Beunruhigen, Nachlassen und Sichberuhigen kennzeichnet das Leben des Motivs. Nicht alle Motivformen prägen diese Form der Welle gleich vollkommen aus. In der verschiedenen Art, wie sie das (vollkommen oder unvollkommen) tun, liegt der verschiedene Ausdruckswert des steigenden oder fallenden, oder des steigend-fallenden Typus, der die drei Momente Anstieg (Auftakt), Höhepunkt (Schwerpunkt) und Abstieg (weibliche Endung) gleichmäßig ausprägt.

Ein festes Verhältnis zwischen Motivordnung und Taktnotierung könnte viel zur Klärung dieser Grundfrage des rhythmischen Tonfolgelebens beitragen. Dazu bedürfte es einer einheitlichen Verwendung des Taktstriches, als Schwerpunktszeichens der

Schrittmotive. Die Meister verwenden ihn aber recht wechselnd. Bald setzen sie ihn in Abständen der Zählmotive, schreiben also halbe oder Dritteltakte, bald setzen sie ihn erst beim Schwerpunkte der zweiten Schrittmotive, so daß ihre Takte also eine Zweiergruppe von Schrittmotiven kennzeichnen. Ja selbst der Wechsel von der geraden zur ungeraden Motivordnung wird nicht immer durch einen entsprechenden Taktwechsel gekennzeichnet.

Aus je zwei oder drei Schrittmotiven bauen sich Zweier- oder Dreiergruppen auf. Die letztere ist stets ein erregendes, die Tonfolge stauendes Glied. Es klar zu erkennen und zu erfühlen ist die Hauptaufgabe beim Erleben des Gliedbaues. Ohne das Vermögen, die Zweiergruppen leicht und sicher von den Dreiergruppen zu unterscheiden, bleibt die Erfassung des Gliedbaues erregter Musik im Nebelhaften. Den Verband von zwei oder drei Gruppen nennen wir einen Vers oder eine Zeile und, je zwei oder drei solcher Verse bilden die Strophe, die also mindestens acht und höchstens siebenundzwanzig Schrittmotive umfaßt.

Neben der regulären, typischen Gestaltung der genannten Gliedbaustücke besteht die Möglichkeit ihrer Verkümmerung bzw. Vergrößerung, woraus unvollkommene und überhängende Motive, Gruppen, Verse und Strophen sich ergeben. Dieser Wechsel zwischen gekürzten und verlängerten Baustücken gibt der Tonfolge Freiheit und Mannigfaltigkeit und schützt sie vor monotonem Gleichmaß.

Das Thema ist mehr ein qualitativer als ein Quantitätsbegriff. Ein Thema kann sich über eine Zeile oder eine Strophe, aber auch über einen Strophenverband erstrecken. Thema nennen wir hier ein Stück Musik, das durch eine gewisse Gleichartigkeit der es aufbauenden Formstücke, und durch über das ganze Thema verteilte formale Züge in eine einheitlich geschlossene Stimmung getaucht ist. Natürlich kann

und muß ein längeres Stück eines musikalischen Aufbaues neben solchen vereinheitlichenden Zügen, auch gegensätzliche Formelemente aufweisen, und es gibt Themen, wo diese Gegensätzlichkeit der Teile mehr in die Ohren fällt als die Einheitlichkeit des Ganzen. Bei Beethoven ist das Thema meist ein Verband von Strophen, d. h. eine offene Kette von zwei oder drei Strophen, oder ein zentral und geschlossen angelegter Aufbau dieses Ausmaßes.

Einen solchen Strophenverband bezeichnet man allgemein als *Liedform*. Wo zwei Themen (Lieder) einander gegenübergestellt werden, entsteht die nächsthöhere Bauform, die wir hier *Arienform* nennen. In ihrer üblichen geschlossenen dreiteiligen Anlage findet sie in Beethovens Violinsonaten mehrfach für die kürzeren Mittelbauten Verwendung. Bezeichnet man das Kopfthema mit a, das zweite Gegenthema mit b, und die Wiederholung des Kopfthemas mit aw, so ist die Formel eines solchen Arienbaues diese: a b aw. Gern wird dem Schlußteile, der meist der Gipfelteil ist, eine Ausklangszeile oder -Strophe (n) angehängt.

Man kann sich ein *Rondo* deuten als eine Kette von Arien, z. B. a b aw a c aw a d aw, deren Eckthemen ineinander verschränkt sind. Das Kopfthema wird zum Refrain, zwischen das sich abweichende Zwischenthemen (b, c, d) einschieben. Wird nun die dritte abschließende Arie zur ersten beginnenden dadurch in ein näheres Verwandtschaftsverhältnis gebracht, daß auch hier das Zwischenthema der Anfangsarie genommen wird (d = b), so ergibt sich ein Aufbau mit zwei arienförmig ausgebildeten gleichen Eckteilen (E u. Ew), zwischen die sich ein drittes abweichendes Thema (c) schiebt:

E (a b aw) c Ew (a b aw)

a b aw c a b aw

Aus dieser Rondoform, deren charakteristischer Zug die Dreithemigkeit und die Vorherrschaft des Kopf- oder Refrainthemas über die Zwischenthemen oder -Couplets ist, entwickeln sich schließlich die beiden reichen Bauformen, die hier *erzählende und dramatische Sonatenform* genannt werden, jene für den Schlußbau der Sonate, diese für den Anfangsbau das gebräuchliche Bauschema liefernd. Die Zahl der Kernthemen wird hier nicht mehr vergrößert, doch wird die Zahl der Zwischenglieder vermehrt, indem zwischen die Kernthemen Zwischenzeilen und Überleitungsstrophen (z. ü) eingeschaltet werden. Dazu treten Einleitungen zum Kopfthema, abschließende und bestätigende Anhänge (n). Leicht kann dabei ein Aufbau zu bunt werden, und dieser Gefahr sind die Wiener Meister und auch der junge Beethoven nicht immer entgangen. Es ereignet sich bisweilen, daß die Zwischenthemen breiter und interessanter geraten als die Kernthemen.

Die *erzählende Sonatenform* ist ein durch Zwischen-, Überleitungs- und Anhangsglieder erweitertes und bereichertes Rondo, bei dem freilich der Kettencharakter völlig überwunden ist. Sie ist ein typischer Zentralbau. Dies prägt sich in der folgenden Formel aus. (E = Eckteil, Ew Wiederholung des Eckteils, M Mittelteil (drittes Thema), S Anhangs- und Schlußteil, sogenannte Coda, in der Ew zumeist gipfelt.)

E	M	Ew
A	Ç	A
Z	Ü	Z
B		B
A		A
		S

Das Bauschema der *dramatischen Sonatenform* zeigt gegenüber dem der erzählenden folgende Abweichungen: An Stelle des dritten Themas c in M tritt ein Strophenverband, der motivisches Material

aus den Themen des Eckteils, vorwiegend aus a, benutzt. Meist ist die Vers- und Strophenbildung hier frei und unregelmäßig, wozu sich eine weiterausgreifende, kühnere Klangbewegung als sie E aufwies, gesellt. Dieser Mittelteil wird allgemein Durchführung genannt, womit wenig Charakteristisches gesagt ist. Seine Anlage ist äußerst wechselnd, kaum eine Durchführung gleicht der anderen. Bestimmend für seine Gestalt bleibt die Erwägung, ob er im Sonatenbau den Gipfelteil darstellen soll, oder ob er nur ein zwischen E und Ew vermittelnder, an Bedeutung zurückstehender Teil sein soll. Auf keinen Fall aber entbehrt er des strophischen Gefüges, wenn dieses oft auch lockerer und weniger übersichtlich erscheint, als in den Eckteilen. Zur Auflösung der Strophe schreitet Beethoven nie; auch die schlichte Übereinstimmung sich antwortender Glieder umgeht er nicht so häufig wie z. B. Bach.

Im Eckteile (E) ist das Nichtwiederauftreten von a nach b bezeichnend, dafür steht ein mehr oder weniger ausführliches Anhangsthema (n = Nachsatz). Dadurch schließt E offen und unabgeschlossen, zugleich in tonräumlich gespanntem Zustande, und dieser unabgeschlossene, aus sich heraus, nach M hinüberdrängende Charakter von E ist für die dramatische Sonatenform charakteristisch, wie er sie von der erzählenden unterscheidet. Die musikalischen Kräfte entwickeln sich in der dramatischen Sonatenform mehr in einem großen Zuge, bei der erzählenden sondern sich die drei Teile jeder für sich weit deutlicher voneinander ab. Bei dem dramatischen Sonatenbau strömen die Spannungen und Erregungen nach M hinein, wo sie erhalten und meist noch gesteigert werden sollen, um erst in Ew zur Entspannung und zum Ausklingen geführt zu werden. Hierin beweist sich die höchste architektonische Meisterschaft, die sich selbst Beethoven erst allmählich errang.

Das Schema der dramatischen Sonatenform stellt sich also so dar:

E	M	Ew
(V)	Inhalt wechselnd	A
A		Z
Z		B
B	Ü	N
N		S (A)

Ein Form- oder Bauschema soll die Phantasie der Tonsetzer nicht binden, sondern nur lenken; sie wiederum bewährt sich darin, wie sie es umspielt und variiert. In beiden Eigenschaften, im Beachten des gewählten Schemas wie in seiner zweckmäßigen Umformung zur individuellen Bauform ist Beethoven vorbildlich. Es gibt gewiß Meister, denen die Einfälle noch reicher quellen, aber keinen, der so durchdacht mit ihnen baut. Selbst Bach benutzt seine Bauschemata öfter im Sinne von Schablonen als Beethoven. Er mußte es, um soviel Treffliches neben dem Außerordentlichen schaffen zu können. Beethoven beschränkte sich mehr wie alle seine Vorgänger darauf, möglichst nur Außerordentliches zu schaffen.

Die bis hier skizzierten Tatsachen des Tonfolgegliedbaus werden in den Analysen in Zahlenskizzen übersichtlich zusammengefaßt. Die Zahlen geben die Anzahl der in einer Zeile, Strophe oder in einem Strophenverband (Thema) enthaltenen Motive an, die Kommata deuten die vorgeschlagene Einteilung in Zweier- oder Dreiergruppen an. Die fettgedruckte Zahl in jeder Gruppe soll das herrschende schwere Motiv bezeichnen. Bei Umdeutungen und Motivverschränkungen werden auch die Zeichen ^ für schwer und ˇ für leicht verwendet. So ist es möglich, von dem Aufbau eines Musikstückes ein Bild zu geben, welches es als ein Gedicht, in Teile, Strophen und Verse gegliedert, erscheinen läßt und den ebenmäßigen oder rhapsodisch freien Fluß seiner Glieder sofort erkennen

läßt. Man wird gut tun, diese Zahlen in den Notentext einzutragen. Am besten setzt man sie unter die Taktstriche als Motivschwerpunktszeichen, vorausgesetzt, daß diese an ihrem richtigen Platze stehen. Auf diese Weise wird man die Einzelausführungen in den Analysen leichter verfolgen können.

Die Rhythmisierung und Organisierung des tonräumlich metrischen Streckenbestandes besteht in ihrer Zusammenordnung zu Klängen und Klangkreisen. Die im rein metrisch-linearen, figurativen Hören nur nach ihrem Sonanzgrade unterschiedenen Tonraumstrecken erhalten jetzt eine neue Bewertung als hauptsächliche, konstitutive, repräsentierende Strecken eines Tonkreises, oder als nur nebensächliche, bezogene und beherrschte. Es kann hier nicht versucht werden, auch nur eine Skizze des rhythmischen Tonraumlebens als eines Systems von Klangkreisen, beginnend beim dreistufigen und endend beim dreizehnstufigen (dem Tonal), wo die Möglichkeit selbständige Tonwerte aufzustellen endet, zu bieten.

Ein kurzer Hinweis auf das Klangbild des gebräuchlichsten, des diatonischen Kreises sei aber gegeben:

```
      I          0          I
     fac        ceg        ghd
    dfa        ace        egh
               hdf
```

Hier haben wir alle Momente, welche für den diatonischen Klangkreis bestimmend sind, aufs klarste vereinigt. Wir sehen die zentrale dreiteilige Anlage. Die Trias der wesentlichen Großterzen, von denen die mittlere (c—e) die Axenvorstellung, die beiden seitlichen (fa und gh) die bezogenen beherrschten

Vorstellungen sind. Es ist damit das allbekannte Verhältnis zwischen der Tonika und ihren beiden Dominanten zum Ausdruck gebracht. Wir sehen, wie sich aus jeder Großterz, als Stamm- und Kernintervall je ein Dur-molldreiklangspaar entwickelt. Wir verstehen den gesondert für sich stehenden, verminderten Dreiklang (h d f) sowohl in seiner innigen Beziehung zur tonischen Konsonanz c—e, wie auch als allein herrschenden Vertreter des gesamten diatonischen Kreises, dessen beide charakteristischen Ecktöne (f und h) er in sich vereinigt. So ist er der Klang, der die stärkste tonräumliche Spannung in sich birgt, den Zusammenklang der beiden Leitetöne und darin auch das intensivste Entspannungsbedürfnis zur tonischen Konsonanz der Großterz hin weckt. Das tonräumlich rhythmische Leben des diatonischen Tonkreises besteht in einem Spiel oder Streite seiner Glieder um die Vorherrschaft im Bewußtsein, welche der Axen- oder tonischen Vorstellung als Wurzel und Ursprungsvorstellung des Kreises gebührt, und welche ihr der Tonsetzer nie rauben läßt, so sehr er auch im Verlaufe der tonräumlichen Entwicklung den Sieg vorübergehend einer Seitenvorstellung zuspricht. Es gibt ein tonräumliches Gleichgewichtsgefühl, das angefochten werden muß, damit es seine Unanfechtbarkeit beweisen kann, es beweist damit zugleich die Tatsache des tonräumlich-rhythmischen Musikerlebens, als der höchsten Stufe alles tonräumlich musikalischen Erlebens, weil erst in ihr die Musik sich zu gebildhaftem Bestande verdichtet, etwas wie einen Leib bekommt, an dem edle Proportionen der Glieder wahrzunehmen sind. Erst als rhythmisch-tonräumlicher Organismus kann die Musik der Architektur verglichen werden und ähnlich beseligende und erhebende Gefühle auslösen.

Jede Beigesellung eines sogenannten chromatischen Tones zu dem Siebenerbestande einer Dia-

tonik bedeutet eine Erweiterung der tonräumlichen Anhörung, ein Hinaus- und Hinübergreifen in näher oder ferner verwandte Kreise. Solche Ausweitungen können als flüchtige Ausweichungen — oft nur in Gestalt einer kurz aufleuchtenden chromatischen Spiel- oder Wechselnote auftreten, sie können aber auch zu Axenbildungen auf außerdiatonischen Seitenterzen führen, wodurch die Vorstellung von der ursprünglichen diatonischen Axe abgelenkt und auf eine näher oder entfernter verwandte Seitenterz als Axe hingelenkt wird. Eine Vorstufe zur Bildung solcher Seitenaxen ist das Auftreten sogenannter Zwischendominanten. Eine Grundbedingung für eine klare und systematisch einheitliche Lehre des tonräumlichen Anhörens ist die Einsicht, daß jeder chromatische Wert nicht, wie die herrschende theoretische Meinung annimmt, ein verfärbter, von einem Ton der Stammdiatonik abgeleiteter, durch „Erhöhung" oder „Erniedrigung" gewonnener Ton ist, sondern daß er, ganz gleich, ob er melodisch flüchtig oder klanglich gefestigt auftritt, einen außerdiatonischen Tonkreis andeutet oder aufstellt. Mithin sind auch die sogenannten chromatischen Intervalle nicht als veränderte (übermäßige oder verminderte) diatonische Intervalle zu verstehen, sondern als nur andeutende, unvollkommen erklingende Vertreter zweier Klangkreise. Erst unter dieser Voraussetzung ist es möglich, die tonräumliche Rechtschreibung der „chromatischen" Töne, Intervalle und Klänge festzulegen. Das gelingt, sowie man einen solchen chromatischen Wert als Dominant- oder Subdominantwert bestimmt hat. Unsere Analysen weisen vielfach auf irrtümliche Notierungen Beethovens hin; meistens notiert der Meister (der Vorstellung geläufigere) Dominantwerte an Stelle von Subdominanttönen.

Die musikgeschichtlich interessante Tatsache, daß die mollgeschlechtliche Ausprägung des diatonischen Kreises gegenüber seiner Entfaltung in

Dur verkümmert geblieben ist, bedingte es, nach einem außerdiatonischen Ersatz des reinen diatonischen Moll zu suchen. Man fand ihn in den Tonkreisformeln, welche der zehnstufige Tonkreis bietet. Diese sind freilich nicht mehr reine Mollformeln, sondern es mischen sich in ihnen Dur- und Mollklänge. Wir haben entweder Dur-Mollkadenz, d. h. einen Klangrundgang um eine tonische Mollaxe mit Durklangeinschlag auf der Dominantseite, wobei dieser Dominantdurklang erst auf dem vierten Verwandtschaftsgrade zu finden ist:

1	0	1	2	3	4
d f a	a c e	.	.	. e	gis h
d f a	.	.	a cis e	e	gis h
IV	III	II	I	0	I

Die Formel der zweiten Zeile zeigt den spiegelbildlich entgegengesetzt orientierten Moll-Durrundgang. Indem die Tonsätze, die auf dieser tonräumlichen Basis orientiert sind, gern und oft beide Formeln mischen, ruhen sie auf einer doppelten Axe, nämlich

c
dem Durmollklange a e. Beide Klänge a c e und
cis

a cis e sind ihrem tonräumlichen Standpunkte nach recht entfernt und nicht annähernd so verwandt wie das diatonische Dreiklangspaar, des Durmollklanges a c e g, welche aus der einen und gemeinsamen Wurzelvorstellung c—e herauswachsen. Der Durmoll-

c
klang a e hat aber den Vorzug einer weit engeren
cis

metrisch-linearen Bindung. Der Übergang von einem zum anderen ist der denkbar bequemste, und dieser lineare Vorzug der bequemen Austauschbarkeit ist entscheidend für die Praxis.

Zur Veranschaulichung dieser tonräumlichen Verhältnisse werden öfter Klangbilder gegeben. Die oberste Zeile bringt die Großterzen nach dem Quintmaße geordnet, z. B. II I o 1 2 / bd fa ce gh dfis. o bezeichnet die Axenterz (Tonica), die römischen Zahlen die subdominantischen, die arabischen Zahlen die dominantischen Seitenterzen. Die verminderten (diatonischen) Quinten werden nicht besonders aufgereiht, man findet sie, wenn man die Ecktöne zweier im zweiten Grade quintverwandten Großterzen vereinigt, z. B. fa ce gh, damit hat man das Gebiet eines diatonischen Klangkreises umgriffen. Die Großterzen werden durch —, die verminderten Quinten durch die Schleife ~ bezeichnet. Der Durdreiklang erhält das Zeichen ⌐, der Molldreiklang das entgegengerichtete ⌐. Die in einer Reihe stehenden Klangzeichen geben den tonräumlichen Gehalt je eines Verses an. Die Zeilen des Klangbildes entsprechen also meist denen der Gliedbauzahlenskizzen. Die Haupt- und Ursprungsaxe des Klanglebens ist durch eine von o aus abwärts laufende vertikale Linie bezeichnet, Seitenaxen werden durch das Klangzeichen bezeichnet, das so lange besteht, als die Seitenaxe die Herrschaft behält. Der Klanggehalt einer Zeile oder eines ganzen Themas wird durch eine Schlangenlinie ~~ oder ⌒⌒ zusammenfassend angegeben. An Hand solcher Klangbilder kann man den Weg und die wechselnde Ausdehnung des tonräumlichen Vorstellens innerhalb eines Stückes verfolgen. Durch Vergleichung der Klangbilder vieler Bauten eines oder mehrerer Komponisten ließen sich exakte stilgeschichtliche Einsichten gewinnen.

Diese hier in knapper Skizze angedeutete Theorie des musikalischen Gegenstandes, welche in den Voraussetzungen wie in der Durchführung von den bestehenden musiktheoretischen Meinungen abweicht, findet sich ausführlicher (freilich vielfach erst ange-

nähert) dargestellt in meiner Elementartheorie der Musik (Leipzig 1911), auf die hier als ergänzende Darstellung nochmals hingewiesen sei.

Jede bestimmend-strebende Bewußtmachung eines Gegenstandes, d. i. seine Erformung im Bewußtsein, ist von einem bestimmten Bewußtseinszustand, d. i. einem Gegenstandsgefühl begleitet. Man könnte sagen, die erformende Leistung wird vollzogen (wenn sie nicht um ihrer selbst willen da wäre), um das vage Fühlen gegenständlich zu fixieren. Der musikalische Gegenstand kündet sich auf allen Stufen seiner Erformung dem Gefühle als ein Lust- oder Unlustspender an. Er bewirkt das in der Tonfolge, indem er das Bewußtsein in den Wechsel von Erregung und Beruhigung hineinzieht, im Tonraume läßt er es zwischen Spannungen und Entspannungen hangen; er reizt uns körperlich, stimmt und verstimmt uns intellektuell und belebt oder lähmt uns durch seine organisatorischen Wirkungen. Musik ist also, als was sie überall gepriesen wird, durchaus eine Kunst des Gefühls, sie ist geladen mit Stimmungen und Affekten körperlicher und geistiger Art. Aber sie ist das nicht mehr oder weniger als ihre Schwesterkunst, die optische Gestaltungskunst auf ihren drei Stufen der Farbkunst, der ornamentalen Flächenkunst und der architektonischen Raumkunst. In beiden reinen und isolierten Sinnenkünsten, in der akustischen wie in der optischen Gestaltkunst verschwindet der Gegenstand oft hinter dem mit ihm verbundenen Zustand des Bewußtseins. Dieser Zustand ist notwendig nichts anderes als allgemeine Stimmung und allgemeiner Affekt: d. h. Spannung und Erregung in positiver wie negativer Richtung. Nur soweit die begriffliche Differenzierung des musikalischen und rein optischen Gegenstandes geht (und sie geht nur soweit als zuvor angegeben

wurde), können die begleitenden Gefühle (die Stimmungen und Affekte) sich bestimmen lassen.

Das ist unendlich viel, und nicht einmal der Komponist vermöchte die Fülle der Gefühle, die mit seinem starken musikalischen Einfalle geboren werden, auszukosten. In ihrer Allgemeinheit und geringen begrifflichen Festlegung liegt ihr Zauber, tausendfach verschieden wirken zu können. Dennoch hat die Musik und die rein optische Gestaltkunst gleichmäßig die Möglichkeit, sich mit begrifflich differenzierten Gestaltungen zu verknüpfen. Sie tut es gern und mit großem Gelingen. Die Vokalmusiker und die Wirklichkeitsmaler beweisen es durch ihre Werke. Doch Beethoven bleibt in seinen Sonaten vor allem rein musikalischer Bildner, und es gilt daher, ihn vor allem als solchen zu verstehen und ihm nachzufühlen, was er an bloß musikalischen Stimmungen und Affekten bietet. Deshalb wird hier darauf verzichtet, die Brücke von seinen musikalischen Gestaltungen zu außermusikalischen Vorgängen oder Zuständen zu schlagen, ein Unternehmen, das schon seiner Gefährlichkeit wegen vorsichtig begonnen werden sollte.

Erste Sonate, op. 12, 1.

Vorbemerkung zum op. 12.

Die Opuszahl 12 darf nicht zu der irrigen Annahme verleiten, dieses Werk ruhe auf den Erfahrungen von elf vorhergehenden, worunter so starke und gelungene wie die beiden ersten Klaviersonaten und das C-moll-Trio sind. Als Beethoven sechsundzwanzigjährig bei den Verlegern erschien, fühlte er sich nach mindestens fünfzehnjährigem Ringen hinreichend seines Genies mächtig. Was er nun herausgab, war nicht durchweg von neuester Erfindung und letzter Hand. Manches Jugendstück, mehr oder weniger aufgearbeitet, erschien jetzt erst im Druck, so das op. 12 im Jahre 1798. Es mag im Jahre zuvor seine letzte Ausgestaltung erfahren haben, und ein so vollendetes Stück wie der Mittelbau der zweiten Sonate mag auch erst jetzt erfunden und gestaltet sein. Die meisten Bauten und Themen stammen aber sicher aus früherer Zeit, manches gewiß noch aus Bonn.

Der Gefühlscharakter der Themen, wie das Temperament des Formwillens, wie er sich in den meisten Bauten bekundet, läßt einen jungen heiteren und auf Wirkung bedachten Menschen erkennen. Vergleichende Stiluntersuchungen würden gewiß zeigen, wie viel in dieser Musik, trotz ihrer genialen Eigenzüge, aus der Kunst der Zeitgenossen entlehnt ist.

Vergleicht man diese Geigensonaten mit anderen Sonatenwerken Beethovens aus der gleichen Zeit, so zeigt sich, daß sie weder in der thematischen Erfindung noch im Aufbau der Glieder und Teile zum Ganzen zu seinen außergewöhnlichen Leistungen zählen. Andere bereits zuvor veröffentlichte Werke stehen höher. Man kann annehmen, daß es ihm nicht Herzensbedürfnis war, die Gemeinschaft der intimen zarten Geige mit dem Klavier, an dem der junge Titan sich in Improvisationen

gern austobte, zu pflegen, und daß er diese drei Geigensonaten mehr deshalb schrieb, weil seine Gönner dergleichen wünschten, und er auch so etwas gemacht haben wollte. Damit ist schon gesagt, daß, was er hier bietet, zum mindesten meisterliche Arbeit ist, wenn auch nicht so einheitlich gestaltete, wie bei Werken, die der Inspiration und dem Können der jüngsten Zeit ausschließlich ihr Dasein und ihre Form verdanken. Jedenfalls bergen sie genug Funken seines Geistes und Kostbarkeiten seiner Künstlerhand, um auch heute und lange noch bewundert und genossen werden zu können.

Der Anfangsbau.

Das Bauschema.

Der Anfangsbau wandelt das folgende Formschema des dramatischen Sonatenbaus ab, wie die Zahlenskizze der Gliedbauordnung zeigt:

E.

V 12
1 2, 3 4.
A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12, 13 14.

Z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10,
11 12, 13 14, 15 16 = 1.

B a 1, 2 3 4,
5, 6 7 8.
b 1, 2 3 4,
5, 6 7 8.

N a 1 2, 3 4, 5 6 7
8 9, 10 11, 12 13,
14 15, 16 17.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12, 13 14 15,
c 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10 11.

M.

v 1 2, 3 4 5.
A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.
c 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

Ew.

12.
V 1 2, 3 4.
A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10 = 1

B a 1, 2 3 4,
5, 6 7 8.
b 1, 2 3 4,
5, 6 7 8.

N a 1 2, 3 4, 5 6 7,
8 9, 10 11, 12 13,
14 15, 16 17.
b 1, 2 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12, 13 14 15,
c 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10 11.

An ihr fällt die Vorherrschaft der Zweiergruppe, und mehr noch des zweistelligen (viermotivigen) Verses auf. Er gibt dem Aufbau, trotz aller Tendenz auf Wucht und Glanz hin, doch etwas Kurzatmiges, vergleicht man ihn mit der Baukunst der reifen Zeit (z. B. op. 47).

Die Rhythmik der Tonfolge.

Der Charakter der Takt- oder Schrittmotive ist, entsprechend dem energischen Schritte dieser Musik, vorwiegend ein auftaktiger. Im allgemeinen zeigen die Motivformen eine wechselnde Haltung. Daß das Motivleben trotz dieses etwas aufgeregten Gebahrens doch nicht einer einheitlichen Entwicklung aus wenigen (3) Grundgestalten entbehrt, wird unsere Tabelle zeigen.

Die Schrittzeiten treten am Gipfel von E und Ew (bei Nb Motiv 12—15) machtvoll in Erscheinung; ferner bemerkt man sie im Vorhange von M (v.) und im Schlußmotiv von E und Ew. Durch Unterteilung in Viertel werden aus dem Schrittmotiv die drei folgenden, das Motivleben des Baus kennzeichnenden Taktmotivtypen gewonnen, welche, durch abermalige Unterteilung belebt, oder durch synkopische Bindungen abgewandelt, in folgenden Gestalten erscheinen:





Am häufigsten wird der auftaktige erste Typus verwendet. Er spricht in allen Themen mit und gibt somit den motivischen Grundton der Musik an. Oft erscheint er in synkopisch stark verschleierter Form (Z 7—10), in der man ihn leicht verkennt.

Problematisch sind auch die Motivgestalten in Na 13—16, dort, wo die eigenartige Stockung auf der Subdominantaxe fa eintritt. Es handelt sich an dieser Stimmungswende darum, den bis hier herrschenden fallenden Motivtypus (siehe den Baßgang in Motiv 1—13) umzubiegen in den steigenden, womit N in seiner motivischen Haltung sich wieder den beiden Hauptthemen (A u. B) angleicht. Die Tonfolge:

a

b

läßt zwei Auffassungen zu; man kann sowohl eine rein fallende rhythmische Kurve (a), als auch eine steigende (b) einfühlen. An welcher Stelle man von jener zu dieser Auffassung übergehen will, ist Sache des individuellen Geschmacks. Am besten eignet sich dazu wohl die Stelle Nb 5, wo das Thema aus seiner Ungewißheit und schwankenden Haltung zu neuem Aufstieg erwacht. Beethovens dynamische Bezeichnung der Partie: *decrescendo* bis zum *pp* und dann wieder *crescendo*, gibt die beste Orientierung. Ihr entsprechend sei hier die folgende Phrasierung vorgeschlagen:



Das Zähl- und Keimmotivleben in ♩ oder ♪ spielt neben dem Schrittmotivleben in der 𝅗𝅥 in dieser Musik nur eine gelegentliche und immer nur bescheidene Rolle; dadurch bleibt dem motivischen Gange trotz aller Buntheit der Formen dennoch die unbeirrte Rüstigkeit des Schrittes gewahrt. Doch nehme man sich gelegentlich auch einiger Unterteilungsmotive an und behandle sie so liebevoll, als sie es verdienen: z. B in B 6:



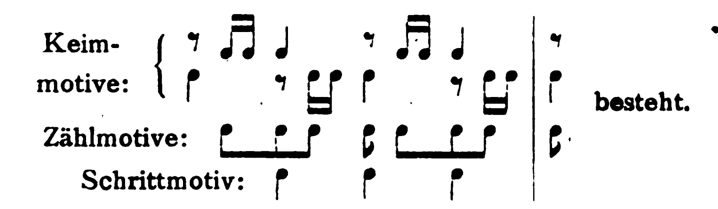
Interessanter noch und der Gefahr des Nichterkanntwerdens ausgesetzter sind die synkopischen Zählmotive in Z: z. B.:



Doch das sind alles nur Nebengebärden. Wichtiger ist es, die Einheitlichkeit der Motiventwicklung aus den 𝅗𝅥 nicht zu übersehen, die auch dort, wo das Keimmotivleben sich reger entfaltet, wie in der Einleitungszeile Ev und in Nc 1—3:



und ferner in Mc:



besteht.

Der Gliedbau.

Mit diesem Motivmaterial werden die Verse, Strophen und Themen geformt.

Dem ersten Thema (A) wird eine Einleitungszeile (1—4) vorausgeschickt, und dieser wieder ein für sich bestehender Motivschwerpunkt (12) vorangesetzt. Diese Einleitungszeile hebt sich mit ihren lebhaften zackigen Teilmotiven stark ab von der Haltung des folgenden ersten Themas, welches eine Folge von zwei Strophen ist. Die erste ist ein schlichter Zweizeiler (1—4 + 5—8), die zweite baut sich aus drei Versen auf (1—4 + 5—8 + 9—14), falls man das unorganische Anhängen des dritten Verses ein Bauen nennen kann. Im Stile des reifen Beethovens ist diese redselige Zeile jedenfalls nicht erfunden. Das Gewichtsverhältnis in den ausschließlich auftretenden Zweiergruppen ist ständig leicht-schwer. Unsere Melodieskizze gibt nur die zweite Strophe:


A b
p
sf
sf
(4)
cresc.
tr
f
(8)
p
fp
fp
ff
(14)

Z ist gleichfalls locker gefügt und wenig einheitlich. Man baut es wohl am besten als dreizeilige Strophe auf (1—4, 5—10, 11—16), wie die folgende Skizze zeigt:



Ihr Gipfel liegt am Ende der zweiten Zeile dort, wo die Seitenaxe e-gis festgelegt ist, von der zur ersten Dominante a-cis, dem Standpunkte des zweiten Themas zurückgelenkt wird.

Vers 3 verschränkt seinen Schlußschwerpunkt (16) mit dem Anfang von B. Diese Themenverschränkung erscheint nicht ganz geglückt, weil der zarte einstimmige Anfang von B in dem lärmenden Schlußlaufe von Z untergeht, während der Sinn einer Verschränkung der umgekehrte ist: nämlich Untergang eines Ausklanges in einer neu anhebenden Entwicklung. Diese Unbestimmtheit des Beginnes von B (die meisten Hörer und Spieler werden es erst vom zweiten Motive ab aufbauen wollen) wird verstärkt durch den Instrumentationsfehler, daß es von dem gleichen Instrumente, dem Klavier, das Z abschließt, eingeführt wird. Wäre sein Anfang der Geige anvertraut worden, so wäre die Unsicherheit des Einsatzes behoben. B ist eine ganz schlichte Strophe (1—4 + 5—8), welche variiert wiederholt wird. Es entfaltet sich in relativ größter Stille und beschaulicher (durch zierliches, zartstimmiges Gerank belebter) Ruhe. Unsere Skizze beschränkt sich auf die erste der beiden Strophen:



Man beachte das ungleichgewogene Verhältnis der Gruppen in beiden Versen. Hier ist es das einer unvollkommenen ersten und einer überhängenden zweiten Gruppe, wodurch den beiden Versen ein zügigerer Verlauf gesichert wird, als bei der gleichgewogenen Gruppierung: 1 2, 3 4 / 5 6, 7 8.

Durch die Dehnung des Schlußschwerpunktes des 8. Motivs zu einer weiblichen Endung im Umfange von drei Vierteln:  wird der gegensätzliche fallende Motivtyp vorbereitet, der nun in dem Gipfelthema N zunächst im Klavier das Wort führt; bald paßt sich auch die Geige diesem fallenden Rhythmus an, und es entwickelt sich der folgende weitgespannte Strophenaufbau:

Na


p
(9)
cresc.
p
(11)
cresc.
f
(13) f
p
decresc.
pp
(17)
b
p
decresc.
pp
(4)
cresc.
p



Diese Skizze faßt ihn als Folge von drei Strophen. Die erste ist dreizeilig und ihre Zeilen wieder von verschiedener Ausdehnung, da sie wechselnd zwei- oder dreigruppig angelegt sind, und auch die Gruppen gelegentlich dreistellig sind (z. B. a 5—7).

Die erste Strophe endet in ihrer kurzen dritten Zeile tonräumlich offen, d. h. in starker Subdominantspannung auf der Seitenaxe f—a. Sie fordert damit eine zweite ausgleichende Strophe herbei, welche gleichfalls dreizeilig gebracht wird. Ihr erster viermotiviger Vers führt zur Ausgangsdiatonik zurück (in der schwebenden Form gis-d), Vers zwei (5—8) verdichtet das Tonalitätsbewußtsein um a-cis, und der sieghafte, linear mächtig ausgreifende dritte Vers erreicht den tonischen Durchklang a cis e bei Motiv 12, und hängt eine den Sieg mit wuchtigen Akkordschlägen bestätigende Dreiergruppe (13—15) an. Eine dritte zweizeilige Strophe hat nicht mehr zu tun, als das Gefühl der Gipfelung zu erhalten und noch zu steigern, was freilich nur mit konventionellen Mitteln bewirkt wird. Unnachahmlich eigen ist es dagegen, wie die zweite Strophe b aus der ersten a herauswächst, indem sie das charakteristische Motiv der dritten Zeile: ♩♩♩ ♩ ♩ | 𝄽 aufgreift und es von F-dur wieder ablenkt. Fast zaghaft und wie verirrt klingt die Musik in dieser Zeile, um sich dann in den beiden folgenden zu einer seltenen Größe aufzurecken. Ueber die Möglichkeit, die Figur ♩♩♩ ♩ ♩ auch als weibliche Endung zu deuten, ist bereits gesprochen worden (S. 19). Beethovens dynamische Vorschriften bestätigen unsere vorgeschlagene Versordnung.

Diese ungewöhnliche Gipfelung des Eckteiles in N ist zwar sehr eindrucksvoll, aber über diesem jugendlich eifrigen Bemühen um einen sieghaft strahlenden Ausgang der Eckteile leidet der Zusammenhalt des Gesamtbaues einigen Schaden. E wird zu einer Folge von vier regulären Themen, von denen kaum eines mit seinem Nachbar in eine höhere Einheit zusammengeht. Solche Buntheit und mosaikartige Struktur mag wohl effektvoll sein, ist aber kaum dramatisch

und aus einer einheitlichen Bauidee geboren. Diese höchste Notwendigkeit vermißt man auch im Verhältnis der Eckteile zum Mittelteil.

Selbständige, ungefähr gleichwiegende Bedeutung kann M neben solchen Eckteilen nicht behaupten. Nun ist eine reservierte zurücktretende Haltung von M gegenüber E und Ew sehr wohl möglich, aber mit innerer Berechtigung nur in Bauten, deren Gesamthaltung auf einen zarten, jeder äußeren Kraftentfaltung abholden Ton gestimmt ist. Der Anfangsbau von op. 110 lehrt uns, z. B. wo eine Durchführung wie diese hier am Platze ist. Hier jedoch scheint die Verhaltenheit von M mehr des gegensätzlichen Effektes wegen gewählt zu sein. Seinen Verlauf zeigt die folgende Skizze:




f
(12)
C
pp
(4)
pp
(8)
pp
cresc.
(12)
ff

Wir haben es also mit einer Strophenkette, bestehend aus einem fünfmotivigen Einleitungsvers, der die Erinnerung an den Gipfelmoment in E N mit leisen Akkorden weckt und drei Strophen zu zwei, drei und wieder drei Versen zu tun. Das Ganze wirkt wie ein stetes Suchen nach dem ersten Thema, in dem sein Kopfmotiv im Verein mit dem aus Z ausschließlich zur Verwendung gelangt. In der dritten Strophe tritt das charakteristische Teilmotiv  aus dem Einleitungsverse auf. Diese dreizeilige Strophe bleibt fast ausschließlich auf a-cis als der Dominante der zu erwartenden Tonika d-fis stehen und schiebt nur gelegentlich die Molltonika d-f-a ein, wodurch dem endlich bei Ew wieder erscheinenden Durklange d-fis-a eine starke Leuchtkraft verliehen wird.

In Ew fällt der gekürzte Uebergang von A zu B auf, der den redseligen Schluß von A und den Anfangsvers von Z ausscheidet und statt dessen die Endpassagen von Z als Schlußmotive von A verwendet. Dieses handwerksmäßige Verfahren des Zerstückelns und Zusammenflickens ursprünglich in anderer Beziehung verwendeter Bauglieder wird in den späteren reiferen Werken Beethovens vermieden. Es zeigt, daß eine innere Notwendigkeit des Gefüges hier noch nicht alle Teile des Aufbaues gleichmäßig durchdringt. Im übrigen verläuft der Gliedbau von Ew genau nach dem Vorbilde von E.

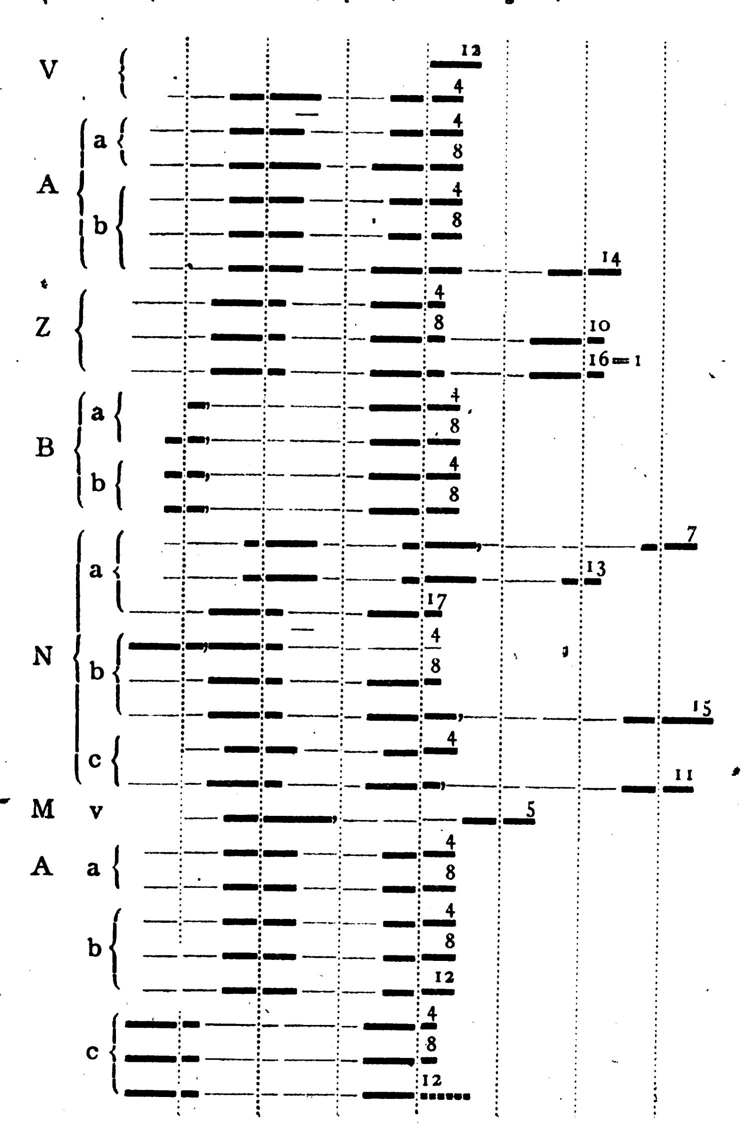
Auf eine Coda muß hier verzichtet werden, da eine Steigerung der Schlußwirkung nach N nicht möglich erscheint und jeder weitere Anhang die mit N erreichte Gipfelung abschwächen würde. Das Vers- und Strophenbild von E und M auf der folgenden Seite mag das bisher Gesagte in einem einheitlichen Bilde anschaulich machen:


f
(12)
C
pp
(4)
pp
(8)
pp
cresc.
(12)
ff

Wir haben es also mit einer Strophenkette, bestehend aus einem fünfmotivigen Einleitungsvers, der die Erinnerung an den Gipfelmoment in E N mit leisen Akkorden weckt und drei Strophen zu zwei, drei und wieder drei Versen zu tun. Das Ganze wirkt wie ein stetes Suchen nach dem ersten Thema, in dem sein Kopfmotiv im Verein mit dem aus Z ausschließlich zur Verwendung gelangt. In der dritten Strophe tritt das charakteristische Teilmotiv  aus dem Einleitungsverse auf. Diese dreizeilige Strophe bleibt fast ausschließlich auf a-cis als der Dominante der zu erwartenden Tonika d-fis stehen und schiebt nur gelegentlich die Molltonika d-f-a ein, wodurch dem endlich bei Ew wieder erscheinenden Durklange d-fis-a eine starke Leuchtkraft verliehen wird.

In Ew fällt der gekürzte Uebergang von A zu B auf, der den redseligen Schluß von A und den Anfangsvers von Z ausscheidet und statt dessen die Endpassagen von Z als Schlußmotive von A verwendet. Dieses handwerksmäßige Verfahren des Zerstückelns und Zusammenflickens ursprünglich in anderer Beziehung verwendeter Bauglieder wird in den späteren reiferen Werken Beethovens vermieden. Es zeigt, daß eine innere Notwendigkeit des Gefüges hier noch nicht alle Teile des Aufbaues gleichmäßig durchdringt. Im übrigen verläuft der Gliedbau von Ew genau nach dem Vorbilde von E.

Auf eine Coda muß hier verzichtet werden, da eine Steigerung der Schlußwirkung nach N nicht möglich erscheint und jeder weitere Anhang die mit N erreichte Gipfelung abschwächen würde. Das Vers- und Strophenbild von E und M auf der folgenden Seite mag das bisher Gesagte in einem einheitlichen Bilde anschaulich machen:


V
12
4
A
a
4
8
b
4
8
14
Z
4
8
10
16 = 1
B
a
4
8
b
4
8
N
a
7
13
17
b
4
8
15
c
4
11
M
v
5
A
a
4
8
b
4
8
12
c
4
8
12

				V	IV	III	II	I	0	1	2	3	4	5
				es-g	b-d	f-a	c-e	g-h	d-fis	a-cis	e-gis	h-dis	fis-ais	cis-eis
E	A	v	1—4											
		a	1—4											
			5—8											
		b	1—4											
			5—8											
			9—14											
	Z		1—4											
			5—10											
			11—16=1											
	B	a	1—4											
			5—8											
		b	1—4											
			5—8											
	N	a	1—7											
			8—13											
			14—17											
		b	1—4											
			5—8											
			9—15											
		c	1—4											
			5—11											
M		v	1—5											
		a	1—4											
			5—8											
		b	1—4											
			5—8											
			9—12											
		c	1—4											
		c	5—8											
			9—12											

Die Rhythmik des tonräumlichen Lebens.

Der vorauf beschriebene Aufbau belegt den Tonraum von es-g bis zu cis-eis also die drei Tonale:

es — a — dis, b — e — ais, f — h — eis, mit d-fis als
\ / \ / \ /
g—h d—fis a—cis

Zentral- und Haupttaxe (Tonica) der gesamten Klangbewegung. Der zentralen Diatonik um d-fis gliedern sich also, gleichmäßig abgewogen, je vier diatonische Kreise auf der Subdominant- wie auf der Dominantseite an. Quantitativ ist also das tonräumliche Gleichgewicht gewahrt, aber es zeigt sich, daß die Subdominantwerte ausführlicher und nachdrücklicher eingeführt werden als die der Dominantseite, eine für Beethoven bezeichnende Eigenart der Klangführung.

Unsere Tafel der Klangbewegung in den Teilen E und M (S. 43) gibt Einblick in den tonräumlichen Bewegungszug. Schon in A, mit der Axe d-fis wird tiefer in die Subdominantseite hineingegriffen (bis S IV, b-d) als in die Dominantseite (D_2 e-gis). Z und B, welche die Axe von d-fis nach a-cis verlegen, bringen dann freilich Dominantwerte bis cis-eis hin, aber meist nur in flüchtiger Berührung. Die Subdominantseite wird in B nur noch bis c-e hinaus bebaut und zwar auch nur in Form von flüchtig auftretenden melodischen Werten. Die breiteste Entfaltung des Klanglebens, mit den spannendsten Ereignissen bringt dann das umfangreiche Gipfelthema N, das zunächst in seiner ersten dreizeiligen Strophe die Axe bis zu S III (f-a) hinüberdrängt und dort während der ganzen dritten Zeile (M 14—17) in diatonischer Geschlossenheit verharrt. Die folgende zweite Strophe lenkt dann in drei Versen zu a-cis als Hauptaxe zurück, und die dritte Strophe bestätigt und befestigt sie. Diesem energischen subdominantischen Vordringen steht kein ausgleichender Dominantvorstoß gegenüber. Nur in

Z dringt die Klangbewegung bis e-gis (D_2) als diatonischer Axe vor, um a-cis als Seitenzentrum gegenüber dem anfangs herrschenden d-fis zu sichern.

In M wird der Drang der Klangbewegung zur Subdominantseite hin noch stärker. Dieser Teil setzt gleich auf S III (f-a) ein und verharrt dort lange; in der zweiten Strophe (b) wird die Axe sogar noch um eine Quinteinheit weiter nach links verschoben (bei gbd) und rückt erst am Ende der zweiten Strophe hinüber nach a-cis, um dort, während der Dauer der ganzen dritten Strophe (c), stehen zu bleiben.

Ew zeigt die gleichen tonräumlichen Bewegungen wie E, nur daß Z hier nicht a-cis als Axe für B vorbereitet, sondern d-fis in seiner Alleinherrschaft sichert. In N steigt demgemäß dann die Klangbewegung bis S IV (b-d) herab. Ein ausgleichender Dominantausschlag fehlt ganz.

Die Themen sind sowohl durch die verschiedene Lagerung ihrer Axen zur Zentralaxe (d-fis), als auch durch den Klanggehalt und durch die Art, wie dieser zu Gehör gebracht wird, deutlich gegeneinander abgetönt. Während A sich vorwiegend in breiten Dreiklangsflächen entwickelt, zeigt B ein eigenartiges, bloß andeutendes, rascher vibrierendes, klangliches Verhalten. Für das Gipfelthema N ist die weitausladende Bewegung, die starke Subdominantspannung, welche Strophe a und b eng aufeinander verpflichtet, charakteristisch.

Im allgemeinen kann man den tonräumlichen Charakter dieser Musik diatonisch nennen, denn der diatonische Tonkreis mit seinen Klangformen bestimmt oft auf lange Strecken ihre Haltung. Die meisten außerdiatonischen Werte tauchen nur als flüchtige Seitenbeziehungen auf, die den Bestand der zur Zeit herrschenden Axe nicht gefährden. Ein Doppelklang wie das b-d-gis (A b 7) fällt bereits als eigenartige Klangform in seiner schlicht diatonischen Umgebung auf, und in B genügen die häufigeren, aber nur für die Dauer von Achtelzeiten auftauchenden Zwischen-

dominanten. um diesem Thema ein stark gegensätzliches Gepräge gegenüber seinen Brüdern zu geben.

In der Disposition des Gesamttonraums ist die Erhaltung der Spannung zwischen der Zentral- und Hauptaxe d-fis und ihren Gegen- und Seitenaxen hier noch nicht so geglückt, wie in reiferen Werken. Beim Eintritt von Ew ist bereits alle Spannung zwischen den Axen ausgeglichen, das ist aber zu früh, denn, was sich nun noch begibt, hat keine notwendige ausgleichende Funktion mehr zu vollziehen, so daß es (in seinem motivischen und thematischen Verlaufe bereits bekannt), auch tonräumlich sich in ausgefahrenen Geleisen bewegt. Ueber diese wichtige Frage des zweckmäßigen tonräumlichen Gestaltens wird noch zusammenfassend in vergleichender Betrachtung zu sprechen sein, ebenso wie über die oft unzutreffende tonräumliche Schreibung Beethovens, welche häufig die Seitenwerte in enharmonischer Fehlschreibung bringt:

z. B. in	A a	Motiv	7	schreibt	Beethoven	ais	statt	b
„	Z	„	2 (Viol.)	„	„	eis	„	f
„	B b	„	3	„	„	fis-is	„	g
„	N a	„	2	„	„	eis	„	f
„	N a	„	5	„	„	his	„	c
„	M c	„	11	„	„	ais	„	b

Es handelt sich hier um unberechtigte Ersetzungen subdominantischer Werte durch Dominantwerte. Das durch systematisches tonräumliches Denken kontrollierte und bewußtgemachte Hören nimmt daran Anstoß, wie an falsch gestellten Taktstrichen, und es ist Achtung vor dem Kunstwerke und dem Genie, auf solche Unklarheiten der Notierung aufmerksam zu machen.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Die linear tonräumliche Haltung ist im Anfangsbau lebhaft und wechselnd gerichtet. Im ersten und zweiten Thema zeigt sich ein Hang der

Melodie zum Fallen sowohl innerhalb der Gruppen wie auch im Verlauf der Strophen. N bringt das an linearen Aufschwüngen und Senkungen reichste Leben, Klavier und Geigenmelodie alternieren hier oft und gehen erst in der Schlußstrophe zusammen in die Tiefe, um Raum für einen letzten stürmischen Schlußanstieg zu gewinnen.

Hier wie in vielen Frühwerken stößt die Klaviermelodik an die obere Grenze des Instrumentes, die in EwN zu einer Umbiegung zwingt, welche nicht ohne Bruch der Linie gelingt:



So gebrochene Linien, wie in den angeführten Takten (besonders dem zweiten der Geigenmelodie) finden sich auch in den Frühwerken Beethovens nur selten. Solche Unausgeglichenheiten können die Vermutung bestätigen helfen, daß die Ausarbeitung der Sonate mehrere Jahre vor der Veröffentlichung, vielleicht noch in den Schluß der Bonner Zeit zu setzen ist. Viel Skalenwerk, der Mozartsche lange Schlußtriller sind noch lineare Attribute des fröhlichen Allegrostils des ausklingenden 18. Jahrhunderts.

Die kontrapunktischen Bindungen sind in diesem Aufbau noch sehr lockere. Imitatorische Verknüpfungen zweier Stimmen finden sich nur in N, am auffallendsten in der ersten Strophe (Vers 2, Motiv 7—12), weil dort die Nachahmungen der Geigengruppe



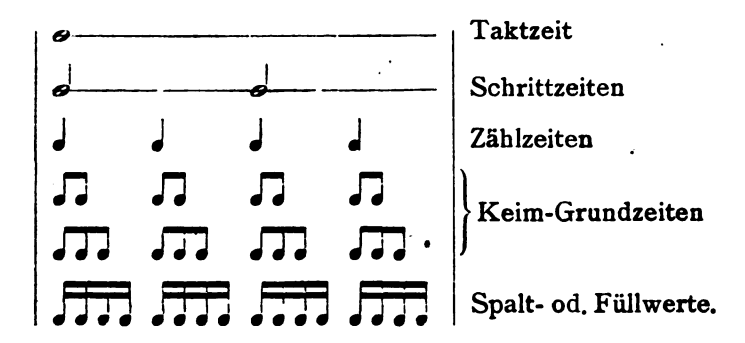
bereits nach einem Takte im Klavier einsetzen und dadurch eine (freilich sich nicht durchsetzende) Gewichtsumdeutung der Geigengruppen nahe legen. Es kommt aber, wie gesagt, nicht dazu, denn die Gruppen der Klaviermelodie sind zu unselbständig, um sich gleichwertig neben und gegen die führende Geigenmelodik behaupten zu können. Aber eine reizvolle Belebung und Bereicherung wird doch durch dieses Wechselspiel der Stimmen erzielt, ebenso wie in der dritten Strophe von N.

Die von Haus aus zweistimmige Anlage des ersten Themas ist offenbar mehr aus dem Streben, interessant zu erfinden, als aus jenem Gestaltungsdrange entsprungen, der den gelungensten Themen Beethovens ihre Ueberzeugungskraft verleiht. Wieviel mehr weiß er z. B. mit dem einstimmigen Anfangsthema seines Op. 24 zu bieten, als hier mit der Zweistimmigkeit, die freilich nötig ist, da jede einzelne Stimme für sich nicht hinreicht, um eine zwingende Grundstimmung festzulegen. Ergreifender schon blüht der Doppelgesang am Anfange von N auf, wie denn dieses Thema in jeder Hinsicht alle voraufgegangenen krönt.

Das froh erregte Linienwerk wird scharf belichtet durch eine auf starke Gegensätze hinzielende Verteilung der dynamischen Effekte. Die Möglichkeiten des Piano-forte-Klaviers werden in vollem Umfange herangezogen, z. B. wenn aus dem rauschenden fortissimo-Abschluß von Z ganz zart B heraus auftaucht. Sehr zahlreich sind die crescendo-decrescendo-Vorschriften; sie dienen dazu, die Gruppen und Verse scharf von einander abzuheben. Das *forte* wird zumeist zur kecken Auszeichnung der Motivauftakte verwendet. Neben den mechanisch-dynamischen Aus-

drucksmöglichkeiten des Klaviers wird die orchestrale Ungebundenheit des Klaviersatzes in Bezug auf Stimmführung reichlich ausgenutzt. Vom unisono in B an schwillt das Tonband auf bis zu siebenstimmigen Akkordschlägen in N.

Ebenso reich und wechselnd als das Leben im Tonraume ist auch die metrische Belebung der Tonfolge, die sich folgender Teilwerte bedient:



In den Verzierungen und Trillern kommen noch feinere Spaltungen zur Verwendung.

Eine vorherrschende, sich gleichbleibende metrische Grundfarbe (wie z. B. in Op. 12, 2 und Op. 23 ♩♩♩) wird hier geflissentlich gemieden, vielmehr wechselt der metrische Charakter der Musik oft überraschend, selbst innerhalb einer Strophe. Das ist wohl nicht immer künstlerische Absicht, sondern sicher noch ein Merkmal jugendlicher Unruhe. Einen Abschlußvers wie den des ersten Themas A, mit seinen die bisherige Verhaltenheit mißachtenden ♬ Figuren gibt der reifere Meister nicht mehr, es sei denn, er wolle launisch einer humoristischen Wirkung wegen aus der Stimmung herausspringen, was hier keineswegs beabsichtigt ist. Das ist der Stil

der naiven lebensfrohen Musikergeneration im 18. Jahrhundert, der Mannheimer Musikanten. In ihrem Munde klang das echt, für den selbständig gewordenen Beethoven ist es ein modisches Gebahren, in dem er aufwuchs, um es bald abzustreifen und seinen eigenen erhabenen Ton zu finden.

Ein ähnliches Zugeständnis an den äußeren Klangeffekt auf Kosten der Geschlossenheit der metrischen Haltung eines Formgliedes ist es, wenn er N mit ♪♪♪ einführt und nach der stockenden Mitte, wo ♫ zur Verwendung kommen nicht die Achteltriolen wieder aufnimmt, sondern sogleich zu ♬♬ übergeht. Später legt Beethoven seine Themen, wo sie ernst gemeint sind, geschlossener an. Von großer, echt Beethovenscher Wirkung ist die Einführung der Schrittzeiten 𝅗𝅥 am Gipfel von N und das leise Wiederanklingen der Gipfelgruppe am Beginn von M.

Die Pause, welche neben das Klingen das Schweigen setzt und durch diesen Gegensatz das Tonfolgeerleben ermöglicht, ist in der Tonsprache Beethovens (wie freilich in der aller großen Meister) ein mit peinlicher Sorgfalt und feinstem Gefühl für ihre Wirkungen gehandhabter Faktor. Das Straffe, Kantige verleiht allein sie der Tonsprache, sei es, daß sie im Motiv, als Synkopen- oder Schwerpunktspause verwendet wird, oder nur als Kürzung ausklingender Werte. Man prüfe den Klavier- und Geigensatz daraufhin, wie oft der staccato Vortrag durch Pausen oder Punkte gefordert wird. Auf diese legato-staccato Gegensätze kommt es beim Vortrage außerordentlich an, mehr noch als auf das Dynamische, dessen Schattierung unsern Spielern besser gelingt, als die metrische Arbeit.

Das Tempo gibt allen metrischen und agogischen Ausdrucksfaktoren erst eine scharfe Beleuchtung. Beethoven bestimmt es hier als allegro con brio, d. h.

frisch und mit Schwung. Das Metronom zeigt, daß es sich (bei 86 𝅗𝅥 in der Minute) keineswegs um einen eigentlich schnellen Gang der Schrittzeiten handelt, sondern um eine rüstige aber nicht eilende Gangart, wie sie in den meisten Anfangsbauten der Sonaten Beethovens herrscht. Da hier fast ausschließlich die eine Motivordnung in 𝅗𝅥 das Wort führt, so beruht der schwungvolle Charakter der Musik auf der reichen metrischen Füllung der Schrittzeiten, aus der hin und wieder auch, wie gezeigt wurde, charakteristische Teilmotivbildungen aufleuchten, ohne aber jemals so stark mitzusprechen, wie in anderen Sonaten (z. B. op. 12, 3 und 23). Nimmt man zu diesem reichen zeitlichen Geschehen das Vorherrschen der bestimmten selbstsicheren Dur-Klangformen und Dur-Formeln der Klangbewegung und des auftaktigen Motivtypus: 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥, die lebhafte und wechselnd geführte Melodielinie, den straffen regelmäßigen Gliedbau mit der Bevorzugung der schlichten Zweierordnung (abgesehen von dem erregten Gipfelgliede N), so läßt sich die Stimmung der Musik in diesem Aufbau eindeutig als lebensfroh und tatkräftig bestimmen. Hiermit stimmt überein, daß sie sich vorzugsweise in den oberen lichten Klangregionen bewegt.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Das zu Grunde liegende Formschema des dramatischen Sonatenbaus wird hier in eigenartiger Weise ausgestaltet, nämlich mit einer, in diesem Maße auch bei Beethoven selten starken Herausarbeitung des Schlußthemas N in E und Ew als Gipfelglied. Dieses N, das meist nur als ein ausgleichendes, bestätigendes (cf. op. 12, 3 und 10, 2) oder sogar beruhigendes (op. 12, 2) Nachwort erscheint, wird hier, um einen kraftvollen Abschluß zu gewinnen, zum gipfelnden

Gliede in beiden Eckteilen, indem es alle voraufgehenden Themen, besonders das stille liedförmige zweite Thema (B) durch Freiheit und Ausgedehntheit des Versbaus überbietet. Als Tripelstrophe, mit ungleichen Verszeilen, wächst es sich unter großem linearem und instrumentalem Prunke sowie dynamischem Aufwande zu einem Strophenkomplex mit auch in sich stark endgipfelnder Tendenz aus.

Solche Themenordnung in E und Ew bezweckt, wie gesagt, eine strahlende Schlußwirkung, wie sie der Kraftnatur des jungen Beethoven, der noch nicht Gehörtes zu schaffen brannte, begehrenswert erscheinen mußte. Aber nur selten gibt er der Freude am Schlußeffekt so nach, und opfert dieser Wirkung so viel von der Geschlossenheit des ganzen Baues, der eigentlich schon bei N sein Ende erreicht hat. M ist nur ein Zwischenspiel, und Ew ist so sehr bloße Wiederholung von E, daß sogar auf eine Coda verzichtet wird, denn die Wucht von N ist nicht zu überbieten. So entbehrt dieser Anfangsbau doch zu empfindlich der Geschlossenheit, und dieser Mangel haftet mehreren Anfangsbauten der Jugendsonaten an. Seine Beseitigung gelingt zum ersten Male im op. 13.

Aehnlich angelegte Anfangsbauten wie der hier besprochene aus op. 12, 1 zeigen op. 30, 2 und die Klaviersonaten op. 2, 3, op. 7 und op. 10, 2. Ihnen allen ist die Tendenz zur Endgipfelung in E und Ew gemeinsam, freilich wird ihr nirgends so nachgegeben wie in unserer Violinsonate. Ein so gigantisches Schlußthema (N) wie hier erfindet der junge Beethoven nicht wieder. Aber die Anfangsbauten der angeführten drei Klaviersonaten wahren doch besser den Zusammenhalt der Teile, indem einmal N sich nicht so heraushebt und dann M motivisch gehaltvoller und spannender behandelt wird, das gilt besonders für den Mittelteil von op. 10,2, der fast Gipfelbedeutung erlangt. Ew wird in den drei Klaviersonaten bedeutender und E über-

bietend gegeben, sei es (wie in op. 2, 3 und op. 7) durch Ausbau einer Coda oder (wie in op. 10, 2) durch einen interessanten tonräumlich spannenden Eintritt von A auf der dritten Dominantstation (d-fis).

Wie wenig dieser Anfangsbau des op. 12, 1 den Anforderungen an Einheitlichkeit und Zusammenschluß der Teile, wie sie der gereiftere Meister später an sich stellt, entspricht, würde ein Vergleich mit den Anfangsbauten des op. 30, 2, op. 47 oder der Klaviersonaten op. 53 und 57 lehren. Hier in op. 12, 1 zielt der Elan zu explosiv nach N hin, dennoch muß man die Sonate, allein dieses Schlußthemas wegen, lieben.

Der Mittelbau.

Das Bauschema.

Ein Thema mit vier Variationen scheint dieser Mittelbau dem Typus des Reihenbaues anzugehören, wo die Themen oder (in dem vorliegenden Falle) das eine mehrfach variierte Thema sich mehr oder weniger in schlichter Reihenanordnung folgen ohne höhere Bindung. Genauere Betrachtung lehrt aber, daß ein höheres Ordnungsmoment auch hier, wenn auch nur leise, mitspricht, so daß die Kette den Charakter eines nach Art des Rondo geordneten Ganzen erhält. Das Thema und die ähnliche zweite und vierte Variation entsprechen etwa dem, was man im Rondo als Refrain bezeichnet, d. h. dem Kopfthema, von dem ausgegangen und zu dem zurückgelenkt wird. Zwischen diese drei Refrainteile schieben sich zwei von ihnen abweichende Zwischenglieder (Couplets), die Variationen 1 und 3, die durch die Art der Melodieführung und der tonräumlichen Anlage (moll) beträchtlich abweichen: die Anlage des Aufbaues würde also der Formel

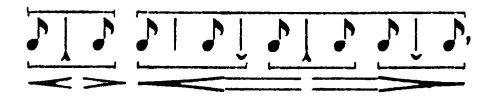
$\underbrace{A\ \overbrace{B\ Aw_1\ C}\ Aw_2}$ entsprechen.

Diese formbildenden Beziehungen zwischen den fünf Strophen des Gesamtaufbaues drängen sich nicht

auf und übertönen den Eindruck einer schlichten Reihe von fünf thematisch verwandten Strophen kaum. So bleibt das Gefühl eines ebenmäßigen Ablaufes einer Reihe von kleinen, in sich ebenfalls beruhigten Stimmungsbildern das formale Grundgefühl des Mittelbaues, wodurch er als Kontrastbau gegenüber den beiden Eckbauten wirkt. Indem für den Mittelbau der Sonate die leichtest geschürzte Form der Variationenfolge gewählt ist, wird der musikalischen Formvorstellung die denkbar größte Erleichterung gewährt und so trägt dieser Mittelbau durch sein Formschema (wie freilich auch durch die milde Akzentuierung aller anderen formalen Faktoren innerhalb des Formschemas) dazu bei, die leichte freudige Stimmung der Sonate zu betonen.

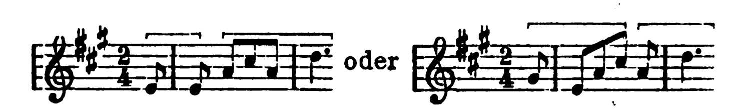
Das Thema.

Aus dem Taktmotive ♩|♩ entwickeln sich hier zumeist, infolge der ungleich gewogenen Gruppenform, teils unvollständige (♪| ♪) teils überhängende (♩♩. | ♩) Motive. Die durchweg herrschende Zweiergruppe stellt sich also nicht in ihrer schlichten gleichgewogenen Form: ♩|♩ ♩|♩ (2) dar, sondern gleichsam als Vers mit vier Achtelzählmotiven dieser Gestalt:



wo das erste Motiv eine gekürzte Sinneinheit für sich bildet, die drei folgenden dagegen eine Dreiergruppe mit herrschendem zentralen Zählmotiv bilden. Im Thema

selbst spielt dieses Zählmotivleben in ♪ keine bemerkenswerte Rolle, ist aber bestimmend für die Auffassung der Viertelmotive und ihrer Zusammenfassung zur Gruppe, nämlich ob man diese so:



hören will. Wir geben hier der ersten, ungleich gewogenen steigenden Gruppenfassung den Vorzug, weil sie die Gipfelung im zweiten Motiv, auf die hin die Gruppe unzweideutig erfunden ist, überzeugender ausspricht.

Aus je zwei solcher Gruppen formen sich die vier Verse der Doppelstrophe, die das Thema bildet, so wie es unsere Skizze zeigt:

Andante con moto.

p sf (4)

(8)

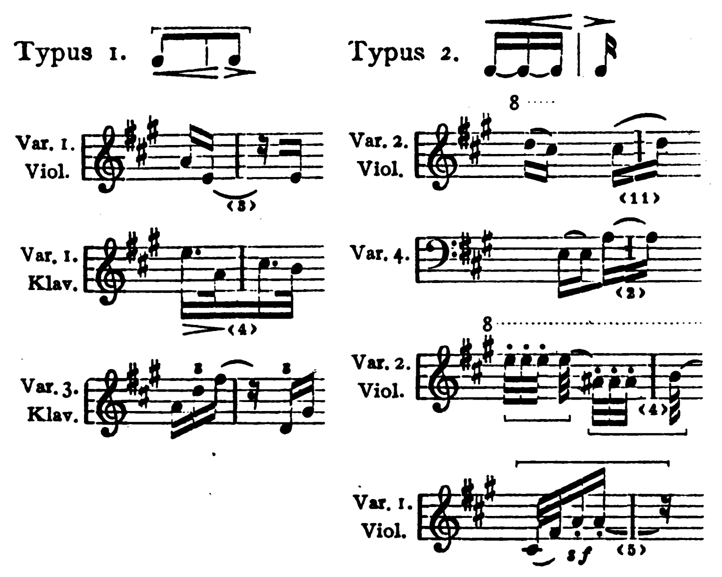
(12) sf cresc.

p (16)

Diese „zweiteilige Liedform“ läßt neben der zunächst ins Ohr fallenden Parallelität ihrer beiden Strophen (1—8 und 9—16), welche durch die vorgeschriebene Wiederholung der beiden Hälften stark betont ist, zugleich die Anlage zu einem dreiteilig zentralen Aufbau erkennen, indem Vers 1 und 4 sich in ihrer streng diatonisch zentralen Haltung um a-cis deutlich gegen Vers 2 und 3 abheben, welche den diatonischen Ausgangs- und Zentralkreis verlassen; Vers 2 durch einen Austritt zur Dominantdiatonik um e-gis, Vers 3 durch eine tonräumlich ausgleichende Rückwendung zur Subdominantdiatonik um d-fis. Betrachtet man dagegen die motivische Korrespondenz der Verse, so ist eine Parallelität des Versbaues zu erkennen, d. h. es korrespondieren Vers 1 mit 3 und 2 mit 4. Solche gleichsam nur halb in sich geschlossenen Strophen sind zu Themen von Variationsketten gut geeignet, indem sie wegen ihres nur angedeuteten Formschlusses einen allzu starken Zerfall der Themenkette in ihre einzelnen Glieder, die Variationen, verhüten.

Die Variationen.

Diese wiederholen streng den im Thema festgelegten Strophenbau und bringen auch mit Ausnahme der dritten, welche einen a-dur-moll-Kreis belegt, tonräumlich nur belanglose Erweiterungen. Das Veränderungsverfahren beschränkt sich auf die metrische Belebung durch Unterteilung der Motivzeiten und gleichzeitig (vor allem in Vers 1) auf Abweichung in der melodischen Linienführung. Was sich aus den Zählmotiven des Themas besonders an synkopischen Gebilden entwickelt, zeigt die folgende Zusammenstellung:



Nur wer die Figurationen in dem hier vorgeschlagenen Sinne oder auch abweichend davon (stets aber in bestimmter motivischer Prägung) erfaßt und demgemäß behandelt, wird den Geist dieser noch aus dem Rokkoko geborenen Musik zu beschwören vermögen. Es ist Freude am Spiel mit kleinen und kleinsten motivischen Gebilden und sie muß den Spieler so beherrschen, wie sie das Gestalten des Tonsetzers lenkte. Mag ihm etwas Etudenhaftes, etwas Tüftelndes anhaften. Dieses geistreich sein wollen kennzeichnet die Gesinnung der Zeit; man denke an den Fabelstil der Epoche. Es war die Hochschätzung des Esprit und der Grazie, die die Künstler wie auch die Denker solche Bildungen bevorzugen ließ, mit denen man nur dann Erfolg haben kann, wenn man ihre Schwierigkeiten hinter der Anmut und Leichtigkeit des Vortrags zu verstecken weiß. Heute nennt man solche Freude am motivischen Kleinleben gern zopfig,

weil man, um an ihr teilzuhaben, nicht mehr die technischen Mittel, ja nicht einmal das Wissen und Fühlen um sein Werden besitzt. Uebrigens zeigen diese Variationen, daß der junge Beethoven diese Kunst der motivischen Kleinarbeit weder im Maße der für ihn hier vorbildlichen Meister, ja noch nicht einmal in eigener vollendeter Ausprägung besitzt; auch hier mußte er sich erst seinen Stil erarbeiten, den erst das op. 34 in voller Entfaltung zeigt.

In der vierten (Schluß-) Variation wird statt der Wiederholung der zweiten Strophe (9—16) folgende dreizeilige Coda gegeben:



gegen deren Anlage sich verschiedene Bedenken erheben lassen. Man mag es verstehen, warum nach so unentwegter Regelmäßigkeit und Gelassenheit des Gliedbaues hier im Schlußanhange unerwartet eine Unregelmäßigkeit der Gruppen und Versbildung mit Verschränkungen, häufigen Motivgewichtsumdeutungen, unerwarteten Belebungen der Motivzeiten (Motiv 9) und wieder Stockungen (12) dem Tonsetzer vonnöten schien. Man kann aber nicht zugeben, daß das Festhaften der Klangbewegung an den drei Hauptklängen der Diatonik von Vers 2 an zu jener motivischen Erregung paßt. Ein rhythmischer Spannungszustand der Tonfolge muß, soll er überzeugen, von einer tonräumlichen Spannung getragen werden, diese aber bleibt hier aus. Als Ersatz wird ein imitatorisches Motivspiel gebracht, das aber der figuralen Prägung sehr ermangelt, so daß die dadurch angestrebten Schwerpunktsumdeutungen nicht so überzeugend in Erscheinung treten, wie es für solche Komplikationen im Gliedbau wünschenswert ist. Alles in allem zeigt die Coda ein von dem ruhig freundlichen Gange der Variationen abweichendes Schwanken und eine unklare Gespanntheit der Entwicklung, die zweifellos nicht das Ergebnis bewußter und meisterlicher Gestaltung, als vielmehr einer noch nicht erreichten Herrschaft über die Ausdrucksmittel ist.

Diese zeigt sich auch in verschiedenen Zügen der Stimmführung. Ein Zusammen- und Auseinandertreten zweier obligater Stimmen wie im letzten Verse der vierten Variation in den beiden Oberstimmen, während die Themamelodie im Baß liegt





die unberechtigten Akkorde kurz vor Schluß (14—15) im Klavier, das sind Kennzeichen einer noch nicht ausgeglichenen Kunst der Stimmbehandlung, wenn man den Maßstab der Meister jener Zeit anlegt.

Der Schlußbau.

Das Bauschema.

(Der doppelte Abstand der Motivzahlen in M, C und SA zeigt die Verdoppelung der Taktzeiten von ♩. auf 𝅗𝅥. an. Siehe die Tabelle auf der nächsten Seite.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Bei der Analyse des Gliedbaues in diesem Rondo muß beachtet werden, daß die Taktzeiten nicht (wie zumeist) einheitlich das ganze Stück durchziehen; der Takt ist vielmehr zunächst in E und auch noch in Mv ein kurzatmiger, je zwei Zählzeiten (♩.) umfassender, dann in Mc verdoppelt er sich, indem jetzt die Schrittzeiten (𝅗𝅥.) als Motivbildner zu Worte kommen. Am Ende von M geben sie diese ihre Bedeutung wieder an die ♩. ab, erlangen sie aber in S wieder. Der Gang des Stückes wechselt also zwischen einem 2/♩. = 6/8 Takte und dem in doppelten Werten gemessenen 2/𝅗𝅥. = 12/8 Takt, der in MC und in Sn herrscht.

Von den Motiven in ♩. werden ziemlich alle Formvarianten gebildet, welche zwischen den zwei Typen: ♩. | ♩. und | ♩. ♩. | möglich sind. Die Uebersicht auf S. 62 und 63 bringt einige Proben:

E

A ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, :‖

Z 1, 2 3 4,
5, 6 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16,
17 18, 19 20 21, 22 23.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

Aw 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.

M

V(A) { 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16 17.

C a 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 ,
b 1 2 , 3 4 , 5 6 ,
7 8 , 9 10 .
ü 1 2 3, 4 5 6, 7 8 = 1.

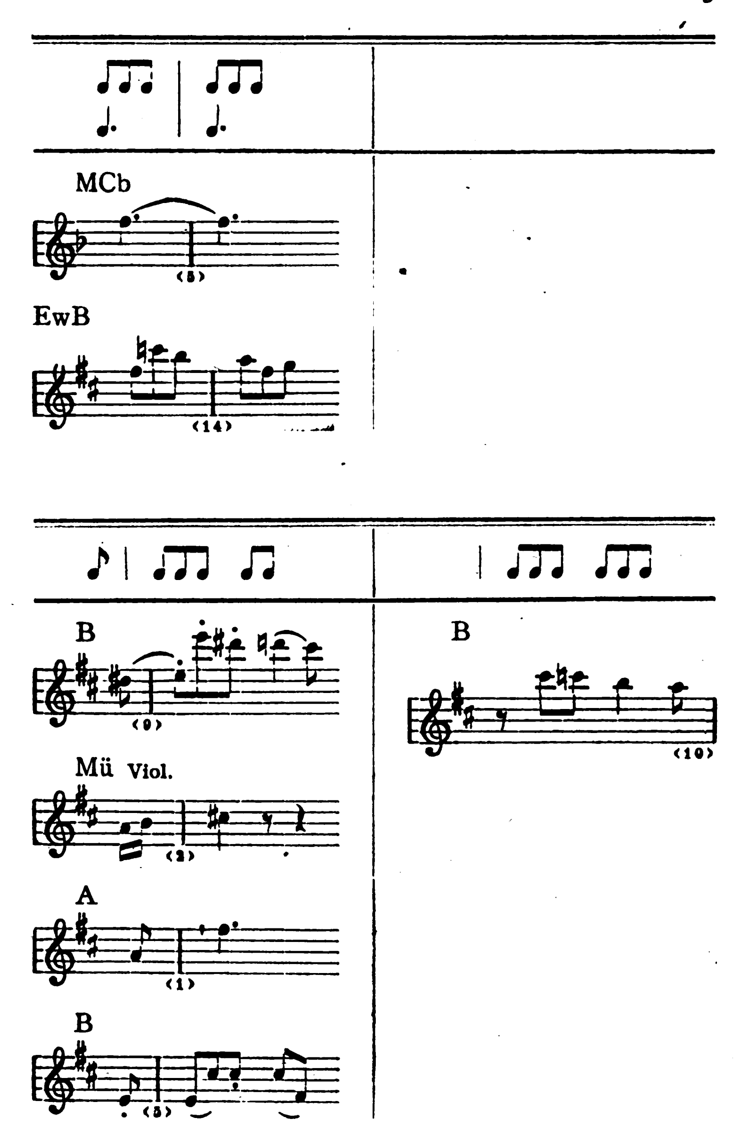
Ew

A ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8. :‖

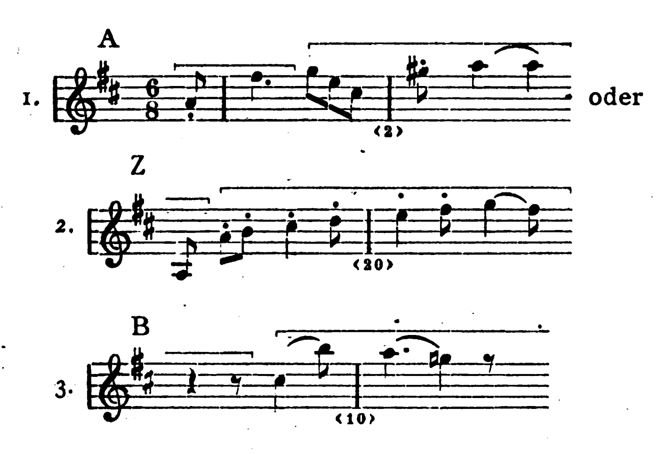
Z 1, 2 3 4,
5, 6 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16,
17 18, 19 20 21, 22 23.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12 13,
14 15, 16 17,
18 19, 20 21.
n 1 2 3, 4 5 6, 7 8.
S v 1 2 3, 4 5 6 = 1
A 1 2, 3 4,
5 6 , 7 8 ,
9 10 11 12 ,
13 14 , 15 16 .
n 1 2 , 3 4 , 5 6 .


A
(6)
Mv
(7)
Bn
(1)
Mü
(1)
B Viol.
(2)
A
(4)
sf
B
(8)
Ma
(4)
Mv
(18)
Mv
(17)

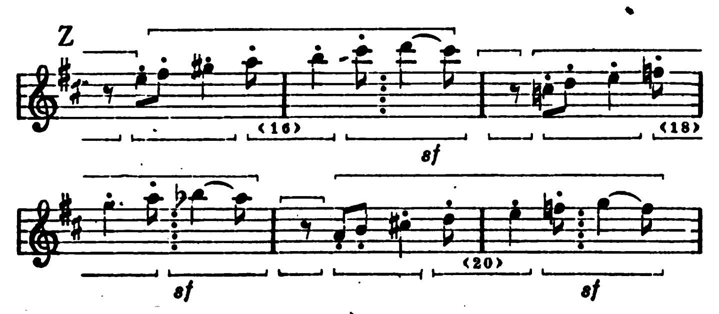

MCb
(5)
EwB
(14)
B
(9)
Mü Viol.
(2)
A
(1)
B
(5)
B
(10)

Sie zeigt zugleich, daß — gemäß dem hurtigen lebenslustigen Grundtone der Musik dieses Rondos, die auftaktig vermehrten Formen häufiger verwendet werden, als die mit breiter Endung. Die oben nachgewiesenen Motivformen erscheinen selten in gleichbleibender Folge, sondern es wird oft zwischen ihnen gewechselt, was dem Charakter der Rede etwas Plauderndes gibt, auch treten die Motivformen oft in gekürzter und ergänzend überhängender Gestalt zur Gruppe zusammen:



Die in den drei Beispielen vorliegende ungleichgewogene Gruppenform herrscht allgemein vor, weil die Folge von einem unvollkommenen (manchmal nur durch Pausen [Bsp. 3] dargestellten) und einem überhängenden Motive das steigende Gewichtsverhältnis leicht-schwer der steigenden Gruppe unzweideutig zum Ausdruck bringt. Die steigende Zweiergruppe ist hier aber ebenso sehr der gegebene Vertreter der hurtigen frohen Stimmung wie das auftaktig vermehrte und betonte Motiv und daher ein bevorzugtes Ausdrucksmittel.

Eine nähere Betrachtung verdienen Motivbildungen, wie sie unsere Beispiele 2 und 3 zeigen:



Hier gewinnen die ♪-Teilmotive, die im allgemeinen nur eine untergeordnete Rolle spielen, größere Bedeutung. Jede der drei Taktmotivgruppen zerfällt in vier solcher ♪-Motive, wie es die Klammern unter dem Beispiel zeigen. Diese Viererzeile von ♪-Motiven gliedert sich aber nicht in zwei gleiche Hälften von je zwei Motiven, sondern ungleichgewogen im Verhältnis 1 : 3, d. h. die erste Gruppe verliert bei dieser Gewichtseinfühlung ihr zweites Motiv an die zweite Gruppe. Es gibt seinen Charakter als rückschauendes Anhangsgebilde des voraufgehenden (nur im Basse durch eine Tongebung markierten) Schwerpunktes auf, und nimmt den Charakter eines vorwärtsdrängenden Einleitungsmotives der zweiten Gruppe an, die dadurch auf drei Motive anwächst. Von diesen drei Motiven kommt dem Zweiten normaler Weise das Hauptgewicht zu, da aber Beethoven hier das dritte Motiv mit einem *sf* belastet und es zudem den linearen Gipfel und auch die klangliche Lösung aus ⁓ zu ⌐ bringt, so kann man nicht umhin, den Schwerpunkt in die Mitte des Taktes (punktierter Taktstrich) zu legen (Riemanns überbietende Anschlußmotive).

In A und den aus den Motiven des ersten Themas entwickelten Strophen in S, fallen die Motive 2, 4, 6 durch ihre eigenartige Endung | ♪ ♪ ♩ (*sf*) auf. Das

Kecke, dem natürlichen nachlassenden Ausklange einer weiblichen Endung widersprechende *sf* ist zwar nur ein Vortragseffekt, als solcher aber — wie alle Aeußerlichkeiten, von auffallender und stimmunggebender Wirkung. Man irrt, wenn man die mit *sf* herausgehobene Note stets als motivischen Endwert betrachtet. So sicher es ein solcher in Motiv 2 und 4' ist, so wenig darf man die folgende Stelle (Motiv 6 und 7)



wie die voraufgegangene phrasieren, denn hier ist das durch *sf* ausgezeichnete d‴ weit natürlicher als ein auftaktiger vorwärtsdrängender Wert zu verstehen. Allenfalls könnte man eine Verschränkung annehmen, um das hohe d doppeldeutig sowohl als Ausklang des sechsten, wie als Beginn des siebenten Motivs verstehen, doch solche Doppeldeutigkeit steht der naiven Melodik hier wenig zu Gesicht. Auch in Mv. (d-moll) sollte der Geiger die langen *sf*-Werte:



als vorwärtsdrängende Auftakte behandeln, wodurch die charakteristischen Septimenschritte (b-c, d-e) motivische Einheiten werden.

In der Coda (S) endlich ist von Motiv 7 ab, wo die 𝅗𝅥. als Taktmotivwerte herrschen, die Figur ♪ ♩ ♩ abwechselnd als Auftakt und als weibliche Endung zu behandeln:



Die *sf* verschwinden hier, und ein breiterer Atem bindet die Zählmotive zu Schrittmotiven zusammen. Der dynamische und agogische Vortrag ist also hier (vom Geiger wie vom Pianisten) auf die Herausarbeitung des großen Taktes 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. einzustellen, was jenem, mit seinem lebenden, schwellungsfähigen Tone unter dem stets vibrierenden Bogen leichter gelingen wird, als dem Klavierspieler, der sich mit sehr feinen dynamischen Abstufungen helfen muß. Solche technische Feinfühligkeit werden aber nur Spieler aufbringen, die den motivischen Sachverhalt klar erfaßt haben. Die Herrschaft der 𝅗𝅥. in Mc und in SA beruht darauf, daß die Klangschritte dort hauptsächlich in diesen Zeitabständen wechseln.

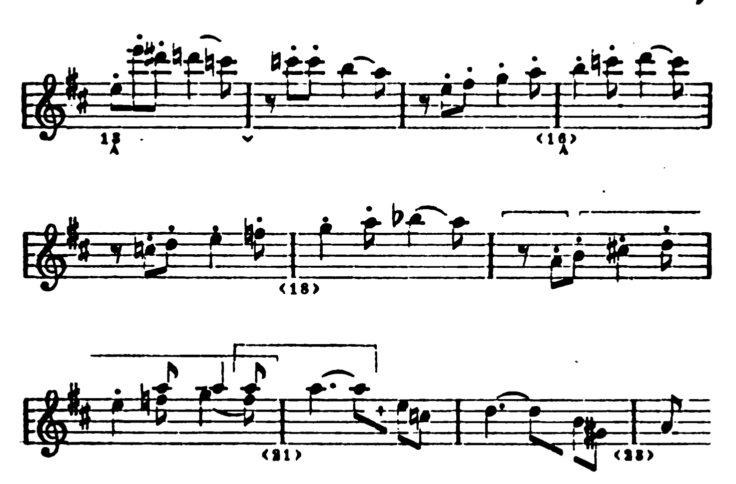
Der Gliedbau.

Das erste Thema (A) zeigt diesen schlichten zweizeiligen Strophenbau:



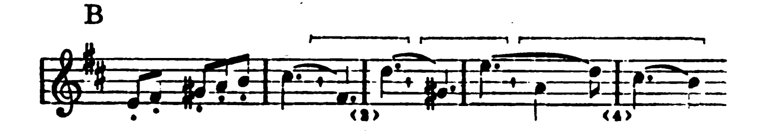
Als erstes und Hauptthema ist es etwas naiv und kurz geraten, vor allem im Verhältnis zu dem folgenden Z, das als fünfzeilige Doppelstrophe mit einem dreigliedrigen Endverse für ein Zwischenthema zu gewichtig und seinem motivischen Gehalte nach uneinheitlich und erregt angelegt ist. Es baut sich so auf:





An diesem Aufbau fällt zunächst der bei der Nachstrophe (9) einsetzende Wechsel der Motivgebärden auf; es treten lang überhängende weibliche Endungen auf, welche zu rein fallenden Motivformen (eine Seltenheit in Beethovens Musik) führen und die S. 65 besprochenen Gewichtsverlagerungen bedingen. Die bisher um a-cis geschlossene tonräumliche Haltung wird schwankend und findet erst in einer dritten dreigruppigen Zeile wieder zur Ausgangsaxe zurück (Motiv 21). Das ganze gipfelt in diesem letzten Verse, und innerhalb desselben in dessen mittlerer Dreiergruppe.

Diesem temperamentvollen Aufbau, voll wechselnden Gehaltes, folgt nun ein tonräumlich offengehaltenes, motivisch und klanglich beruhigtes zweites Thema B, das sich in drei Viererzeilen in E nur fragmentarisch entwickelt:

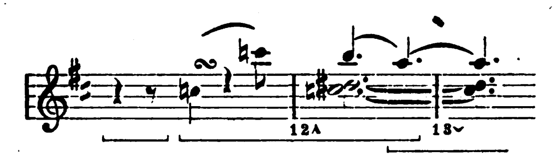




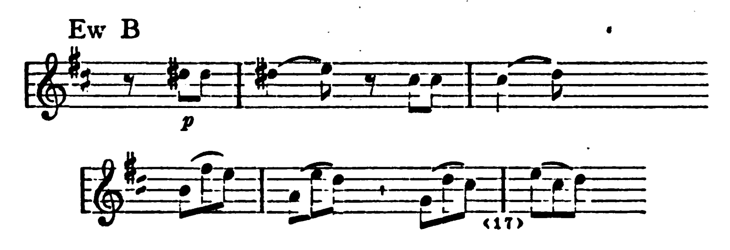
Beethovens Fermaten in Motiv 12, sind hinreichend berücksichtigt, wenn die Spieler den Schlußtakt von B auf neun gedehnte Achtel berechnen:

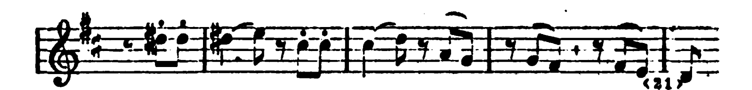


Erst in Ew entwickelt sich aus der Dehnung des zwölften schweren Motivs ein dreizehntes leichtes, so daß also der Vers hier mit einer Dreiergruppe schließt:



und der Vorstrophe wird die folgende zweizeilige Nachstrophe angegliedert, die tonräumlich zur Axe d-fis zurückführt:





Als Schlußanhang erscheint dann noch die folgende Strophe:



Ihren tonräumlichen Zweck, die Axe d-fis zu festigen, erfüllt sie mit acht Motiven, welche man aber nicht in schlichter gleichgewogener Strophenordnung (1—4+5—8) fassen sollte, sondern als einen dreigruppigen unregelmäßigen Vers (123, 456, 78).

Das Motiv dieser Anhangsstrophe wird auch zur Ueberleitungszeile (1—6) der folgenden Coda verwendet, so daß es anfangs scheint, als sollte jene noch einmal wiederholt werden. Erst die überraschende tonräumliche Ausbreitung zur Subdominantaxe es-g zeigt, daß hier ein neuer Aufbau eingeleitet wird. Es erfolgt ein kühner, subdominantischer Einsatz von A. Aber nur bis zum Beginn der zweiten Zeile (1-6) folgt hier das Thema seiner ursprünglichen Fassung, dann

dehnt es sich, indem es sich in ein Spiel mit der pikant akzentuierten weiblichen Endung | | einläßt, den Zeitwert dieser Figur als Motivzeit aufstellt und nun die Strophe mit Motiven dreizeilig weiterbaut:



Diese Kernstrophe der Coda ist das geistvollste und eigenartigste Strophengebilde des ganzen Rondos, und man fragt nicht gern vor soviel Witz und persönlichster Erfindung danach, wie der Teil zum Ganzen

steht; man ist immer wieder eingenommen von seiner Einzelschönheit, welche die formalen Bedenken beschwichtigt. Das ist die Ueberzeugungskraft des Genies, welches auch da in seinen Bann zwingt, wo es unbesonnen handelt. Alle Wirkung hängt freilich davon ab, daß es den Spielern gelingt, den Umschlag der Motivordnung von ♩. zu 𝅗𝅥. klar darzustellen; wenn Geige und Klavier im dritten Verse (9—12) ihre Figuren (dort, wo sie ein Motiv bilden sollen) nicht aufs innigste ineinander führen und dort, wo die Motivgrenze liegt, nicht einen angenehmen Atemzug einschalten, dann ist es freilich um alle Grazie geschehen. Nach dem wie zögernden Verhalten in Vers 3, tollt sich die Melodie in einer schlichten Anhangszeile (13—16) noch einmal aus, indem sie das

Motiv  viermal wiederholt.

Den Schluß der Coda bildet der folgende aus drei Zweiergruppen gebaute Vers (1—6):

Sn



Welcher den spielerisch verhaltenen Ton aus SA (9—12) wieder aufnimmt und durch überraschende Instrumentationswechsel noch steigert. Die Begriffssprache (um scherzende Wirkungen zu erzielen) bedient sich des Mittels, einen Sachverhalt in umgekehrtem Sinne vorzutragen als er verstanden werden soll. Es ist Sache des Zuhörers, diesen Widerspruch zwischen Gesagtem und Gemeintem zu bemerken, bei sich zu verbessern und dabei das Schwankende, ewig bedingte aller Aussagen lächelnd festzustellen. Die Tonsprache kann nun formale Zusammenhänge so darstellen und vortragen, als ob die z. B. eine musikalische Motiv-Gebärde darstellenden Töne in einem anderen Zusammenhange stünden. So geht hier Beethoven vor, indem er die Endung eines Motivs und den Auftakt der folgenden abwechselnd im mehrstimmigen Klaviersatze und einstimmig von der Geige vortragen läßt und so den Anschein erweckt, als fiele die Motivgrenze mit dem Instrumentenwechsel zusammen, während das eine Instrument (Klavier) seinen voll instrumentierten Auftakt der Solo-Geige zuwirft, welche das Motiv einstimmig abschließt, dann ein neues einstimmig beginnt, mit dem Klavier seine mehrstimmige Beendigung zu übertragen. Dies täuschende Spiel wird fünfmal pianissimo fortgesetzt, das sechste Schlußmotiv schließt mit fröhlichem Lärm und Rennen ab.

Der Mittelteil M beginnt mit einer Doppelstrophe (1—16), die das motivische Material von A variiert und nach d-moll versetzt. Die Doppelstrophe gliedert sich aber nicht gleichgewogen in zwei Hälften (1—8 + 9—16), sondern die erste Strophe wächst zu einer überhängend dreizeiligen (1—4 + 5—8 + 9—12) an und die zweite erscheint (unvollkommen) als bestätigender Anhangsvers. Man muß aber die drei ersten Verse (bis Motiv 12) als eine Stropheneinheit nehmen, weil die tonräumliche Entwicklung, welche nach c—e als Axe hindrängt, erst bei Motiv 12 ihren

Abschluß erreicht. Vers 4 bestätigt nur die Erreichung dieses Zieles.



Der Kern des Mittelteiles (Mc), das dritte Thema, bildet mit 𝅗𝅥. als Motivzeiten folgende schlichte zweizeilige Strophe:



Es ist nicht völlig tonräumlich geschlossen, indem es die Axenterz f-a anfangs zum Durdreiklang (f a c), beim Schluß als Molldreiklang d f a ausbaut und so scheint es sich in einer zweiten Strophe weiter ausgestalten zu wollen. Diese setzt auf der Subdominante (b-d) an, bildet aber nur noch eine Gruppe im Geiste des dritten Themas aus, wiederholt sie in der Geige und verliert sich dann in unbestimmtere Motivgebärden, welche in dem Teilmotive Beziehungen zum ersten Thema wieder aufnehmen. Dieser in sich auffallend lockere Strophenbau wird wohl am besten als zweizeilige offene Strophe (1—6 + 7—10) gefaßt:



Eine dreigliedrige Ueberleitungszeile (1—3 + 5—6 + 7—8), in der wieder die 𝅗𝅥. Motivzeiten werden, verschränkt ihr Schlußmotiv mit dem Wiedereinsatz von A, womit Ew beginnt:

Mü

decresc. (8) pp

pp (6)

cresc. (8 = 1)

Die ganze Entwicklung der letzten drei Zeilen steht im Zeichen der Klangformel:



welche pianistisch reich ausgestaltet wird. Es soll hier also etwas wie eine Kadenz geboten werden. Dazu tragen aber die Verse zu wenig den Charakter des Eingeschalteten, in Parenthese Gesagten an sich, und technisch heben sich die Motive nicht genügend als virtuoses Zierwerk aus ihrer Umgebung heraus. So kommt es (nimmt man dazu die umständliche

Ueberleitungsstrophe von A zu M in d-moll), daß der Mittelteil einen wenig einheitlichen und öfter unsachlichen Eindruck macht. Das muß wohl auch die Meinung des gereifteren Tonsetzers gewesen sein, indem M in den reifen Rondi Beethovens (und auch Mozarts) zumeist eine ausgesprochene Regelmäßigkeit und Geschlossenheit des Aufbaues zeigt. Diesen „liedförmigen" Charakter läßt hier M vermissen, nicht zum Vorteil seiner selbst und des Ganzen. Der epische Sonatenbau, der fast immer ein reiches, aber leicht erfaßbares musikalisches Gesamterlebnis darstellen soll, braucht ein ruhig und klar entwickeltes Zentrum M, das diesem Stücke fehlt und dieser Umstand nimmt dem Gesamtaufbau jene Durchsichtigkeit und Uebersichtlichkeit der Anlage, die den harmlosen Charakter solcher Schlußmusiken vorwiegend bedingt.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Der vordere Eckteil (E) des erzählenden Sonatenbaues ist (thematisch durch die Wiederkehr von A abgerundet) auch in seiner tonräumlichen Entfaltung geschlossen, indem die Ursprungsaxe (hier d-fis) bei der Wiederkehr des ersten Themas auch wieder zur Herrschaft gelangt und damit die Klangbewegung an ihren Ursprungsort zurückführt. Dieser tonräumlichen und thematischen Geschlossenheit von E reihen sich meist M und Ew mit gleichem formalen Verhalten an. Insofern ist das Sonatenrondo abgesetzter, schärfer gegliedert aufgebaut als der dramatische Anfangsbau. Es bringt in jedem seiner drei (mit S vier) Teile seine musikalischen Spannungen gesondert zum Austrag, aber w i e das in jedem Teile geschieht, darin müssen sie dennoch Rücksichten aufeinander nehmen, denn sie sind trotz ihrer Abgeschlossenheit doch immer noch Glieder eines Organismus. Mutiges und doch feines Empfinden für diese letzten und höchsten musikalischen Balancen ist das Kenn-

zeichen eines Meisters, Störungen solchen formalen Gleichgewichts durch einseitig übertriebene Unternehmungen, sei es im Tonraume oder im Gliedbau, begehen auch sie in ihrer Sturm- und Drangzeit. Die Reife des Stiles schließt Kühnheit und Verwickeltheit der Formgebung nicht aus, aber sie vollzieht sich dennoch in Ausgeglichenheit, wenn man es versteht, einen einseitigen Akzent durch einen ergänzenden auszugleichen. Von dieser Kunst der Formgebung sehen wir das Rondo der ersten Geigensonate noch ziemlich weit entfernt. Die Analyse der tonräumlichen Anlage wird das zeigen.

Die Tafel der Klangbewegungen (s. S. 82 u. 83) läßt folgendes erkennen: In E wird d-fis als Hauptaxe aufgestellt. Sie wird zwar in den beiden Schlußzeilen von Z mit den subdominanten Seitenaxen c-e und f-a belastet, während auf der Dominantseite nur die erste Seitenverwandte (a-cis) auftritt; im allgemeinen ist aber der Tonkreis ziemlich gleichschwebend um

b————ais

d-fis ausbalanciert, indem er das Tonal \ / .

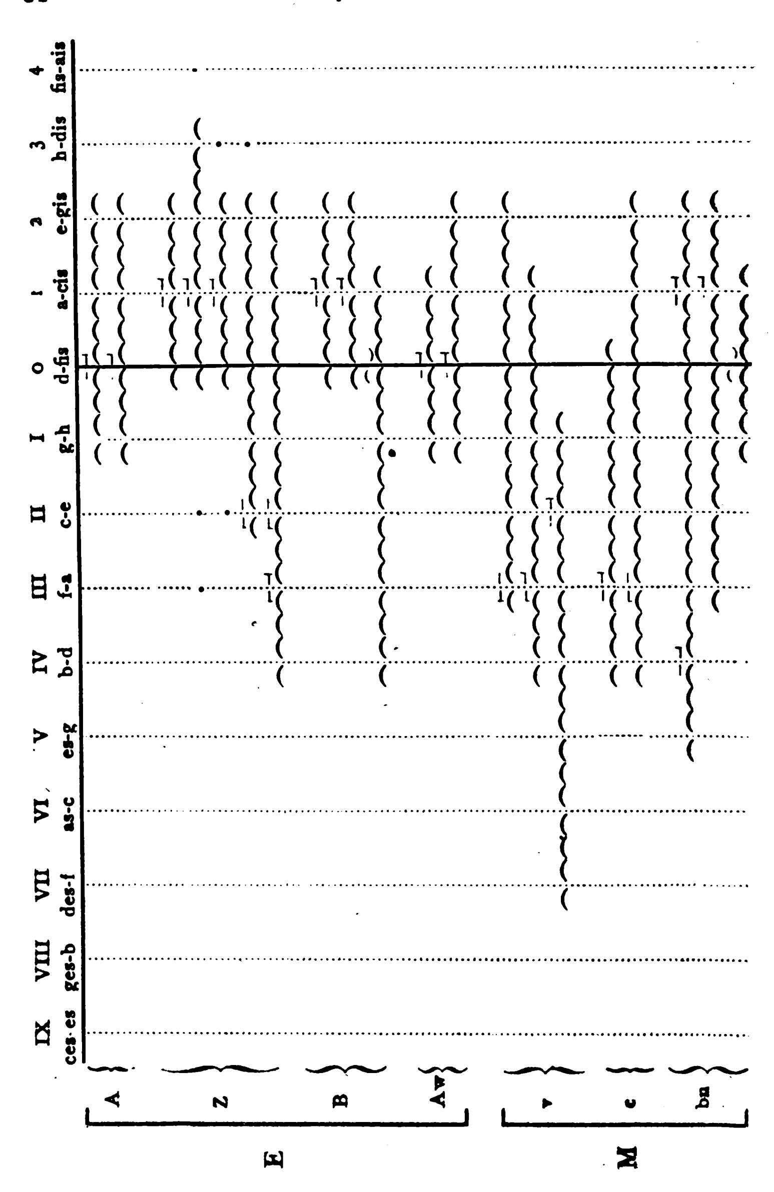
d——fis

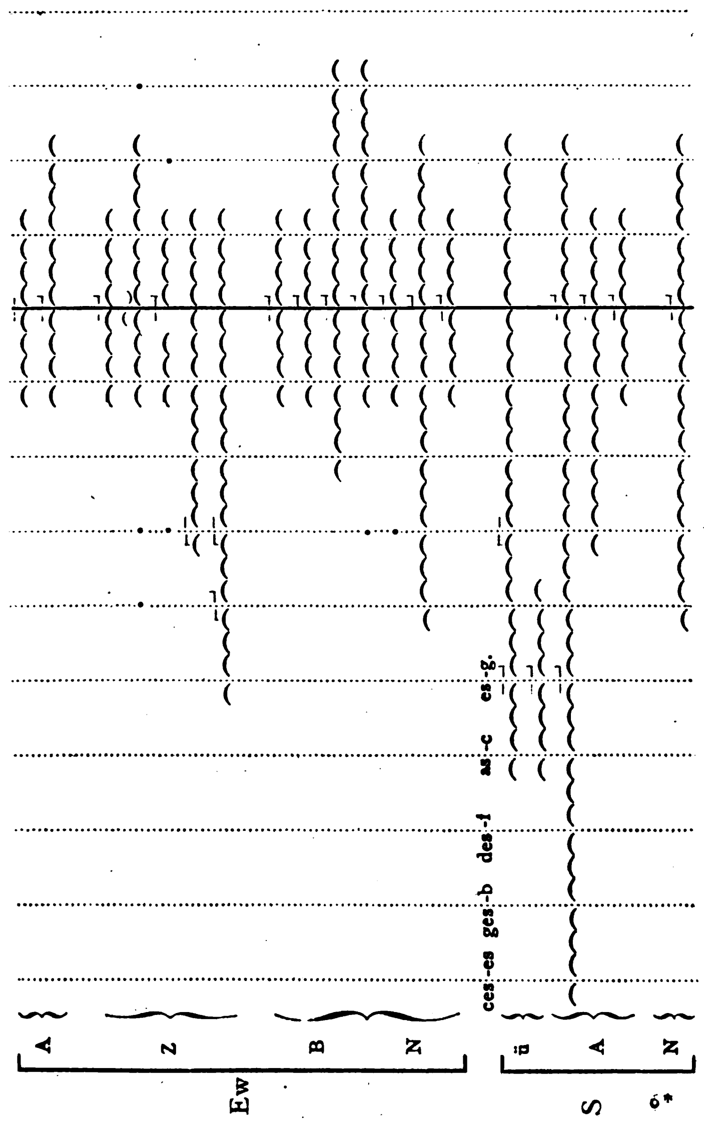
belegt, dessen Zentrum d-fis ist.

Diesem Tonkreis des ersten Eckteiles tritt nun in M ein von des bis gis reichendes Doppeltonal gegenüber des as cis gis, dessen Zentralaxen f-a und c-e wären. Zur Hauptaxe der Klangbewegung wird auch f-a gemacht und mit ihren beiden ersten Seitenverwandten b-d und c-e umspielt und tonräumlich zentriert. Der Hörer steht also am Schlusse des dritten Themas (C', das ist im Zentrum des ganzen Aufbaues) vor der subdominantischen Axenspannung d-fis : f-a. d. h. die Ursprungs- und Hauptaxe d-fis ist in ihrer Vorherrschaft subdominantisch erschüttert. Ihre Vorherrschaft wieder herzustellen, wäre die Aufgabe von

Ew oder auch erst von S. Dieser ausgleichenden Leistung entzieht sich jedoch der Tonsetzer hier. Er baut Ew nach der Schulvorschrift so auf, daß er A genau wie in E anlegt und in Z und B um eine Quinteinheit nach links rückt; das geschieht zudem noch in recht primitiver Weise, nämlich durch unvermittelten Einsatz von Z mit d-fis statt a cis e. So spielt sich Ew in dem Tonal es-dis ab, dessen Zentrum g-h ist. Die zwischen E und M bestehende Axenlinksspannung d-fis : f-a wird also keineswegs als einseitig berichtigt und zu einem Durchgangsmoment gemacht, sondern gleichsam bestätigt, indem g-h, d. h. eine innerhalb jener Spannung gelegene Axe, Zentrum von Ew wird. Daß es freilich nicht so gemeint ist, beweist die aufdringliche und zuletzt monotone Heraushebung von d-fis als praktische Hauptaxe. Ein Ausgleich der Axenspannung f-a : d-fis und eine Bestätigung von d-fis als tonräumliche Alleinherrscherin wäre nur durch eine — wenn auch flüchtige — Gegenaufstellung der Dominantspannung d-fis : h-dis zu erreichen, aber davon verlautet hier nichts.

Im Gegenteil (und das ist in der Tat jugendlicher Künstlereigensinn) wagt Beethoven noch einmal in der Coda eine stärkste Subdominantbelastung, indem er es-g zur Axe macht, ohne sich um einen kompensierenden Dominantgegenwert zu sorgen, was gewiß den Unwillen aller Hüter der Schultradition erregt haben wird, heute (wo man über tonräumliche Ordnung laxer oder gar nicht denkt) als der originellste, interessanteste Moment im ganzen Aufbau beurteilt werden wird. — „Eine Sträubigkeit, ein Suchen nach seltenen Modulationen, ein Ekeltun gegen gewöhnliche Verbindungen“ findet ein engstirniger Kritiker der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung von 1799 in dem Opus 12. Jedenfalls bleibt der Es-dureintritt von A in S eine jener Launen Beethovens, die ihn in seinem menschlichen Verhalten oft überfielen, die er sich aber in seinem künstlerischen


4 fis-ais
3 h-dis
2 e-gis
1 a-cis
0 d-fis
I g-h
II c-e
III f-a
IV b-d
V es-g
VI as-c
VII des-f
VIII ges-b
IX ces-es
A
Z
B
E
M


ces-es ges-b des-f as-c es-g.
A
Z
B
N
Ew
ü
A
N
S

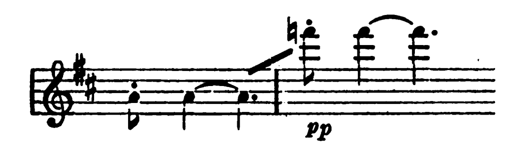
Handeln um so seltener gestattete. Das tonräumliche Zentrum wird dadurch und durch zwei, bisher überhaupt noch nicht gehörte Subdominantwerte ces und ges (fälschlich als h und fis notiert S A 7 und 8) noch mehr nach links verschoben und d-fis geht seiner Vorherrschaft verloren. Es bleibt zwar, indem es hartnäckig und mit größter Eindringlichkeit betont wird, die Hauptaxe, aber nicht zugleich auch die Zentralaxe von Ew und S. Den meisten Hörern, welche höchstens von Zeile zu Zeile hören, kann das genügen; einem musikalischen Bewußtsein, das die tonräumliche Organisation des Ganzen zu umspannen vermag, bleibt die Einseitigkeit der Anlage als eine Schwäche nicht verborgen. Sie besteht in einer unökonomischen, launischen Bevorzugung der Subdominantwerte unter Vernachlässigung der dominantischen Gegenwerte, sodaß das gesamte Tonraumerlebnis notwendig verkümmert bleibt aus Mangel an Kontrasterlebnissen. Daß diese einseitige Bevorzugung der Subdominantwerte (die man in den meisten Frühwerken Beethovens mehr oder weniger beobachten kann) eine bewußte ist, läßt sich kaum annehmen. Es ist die dunkel gefühlsmäßige musikalische Resonanz gewisser stark einseitiger Richtungen seines Gefühlslebens überhaupt, von der sich erst der gereifte Meister befreite und dadurch sein tonräumliches Ausdrucksvermögen stark erweiterte.

Die Klangbewegung in S A 6—8 mag in der folgenden Klangskizze abweichend von Beethovens Notierungen gedeutet werden:



Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Der linear-tonräumliche Charakter der Rondothemen weist keine Züge auf, die von denen des Anfangsbaues stark abweichen. Es ist die gleiche Freude am regsamen Auf- und Abschweifen durch den Tonraum mit Benutzung ähnlicher Mittel. Aber entsprechend dem knappen Gliedbau bleibt hier auch der lineare Zug in engeren Grenzen. Auffallende Momente sind die Tieflagerung von B und die dauernde Höhenlage am Schluß von M. Von starker, auffrischender Wirkung ist die lineare Aufwärtsentwicklung in der Coda vom tiefen Einsatz des ersten Themas auf g bis zum f''' im Schlußverse. Man beachte das emphatische aber pp gegebene Aufjauchzen in



D i e i m i t a t o r i s c h e B i n d u n g der Stimmen wird selten angewendet. Der Komponist solcher Musik mußte sie als veralteten Zwang betrachten. Wo er sich ihm dennoch anbequemt (M 3), sieht man, daß er in diesem Tone nicht sein Eigenstes zu sagen hat, vielmehr befangen im Ausdruck wird und sogar das verpönte vorübergehende Octavieren zweier realer Stimmen nicht vermeiden kann oder will:



Dem feineren Gliederbau dieses Rondo ist die Dynamik des Tonsatzes angepaßt. Füll- und Verdoppelungsstimmen werden maßvoll verwendet, und der zerlegte Akkord tritt häufiger auf als der kompakte. Die Zartheit und Durchsichtigkeit der Klangerscheinung betont eine vorwiegend auf piano eingestellte Dynamik der Tongebung. Für alle drei Kernthemen ist ein leiser Vortrag gefordert. Aufwallungen zum forte hin hat am stärksten der ausgedehnte Zwischensatz zwischen A und B aufzuweisen, und die Ueberleitung zu C. Man möge dieses Verhältnis zwischen den Kern- und den Zwischenstrophen hier wohl beachten und auch daraus das Verständnis für den lichten Gefühlston dieser Musik gewinnen, um zu der nötigen Grazie des Vortrags zu gelangen. Unsere Spieler fassen den jungen Beethoven häufig zu schroff und erregt an, weil seine Musik diesen Ton, wo er ihn will, freilich ausprägt, wie keine eines anderen Meisters vor und nach ihm. Daß er aber noch öfter den modisch eleganten, geistsprühenden Unterhaltungston der ausklingenden Rokokokultur zu geben trachtete, wird viel zu sehr übersehen, weil uns heute dieser Ton ferner liegt. In diesem Rondo ist er der Grundton. Daher trage man namentlich die kurzen cresc. nicht zu dick auf, scheue aber an den geeigneten Stellen nicht vor starken Gegensatzwirkungen zurück, wie sie Beethoven allezeit zu geben liebt, wo er lustig ist. Die vielen, meist auf einem Pianogrunde stehende *sf* sind freilich wohl mehr Ermahnungen zu rhythmischer Schärfe. Die metrische Gestaltung der Tonfolge erhält hier im Rondo von vornherein ihren Grundton durch das Festhalten an der Unterdreiteilung der Grundwerte ♩. in ♪♪♪, durch das dem Rondo eine einheitliche metrische Grundfärbung verliehen wird, im Gegensatz zur buntgestalteten metrischen Haltung der beiden voraufgegangenen Bauten. Die stärkste metrische Füllung

der Takte zeigt Z, das sich also auch in dieser Hinsicht (nicht zum Vorteil des Gesamtbaus), als betontes Glied erweist; schon bei seinem Eintritt fällt es durch den starken Wechsel seiner metrischen Haltung von Gruppe zu Gruppe auf, der durch einen nicht minder auffallenden Gegensatz in der Dynamik verstärkt wird. Die andern Teile und Themen befleißigen sich dagegen, den einmal angeschlagenen metrischen Ton zu wahren. Am stillsten tritt B auf.

Der Wechsel von legato- und staccato-Tönen wird vorwiegend zur Modellierung der kleinen Achtelteilmotive: ♪ | ♫, ♫ | ♪ angewandt; all diese Werte müssen mit feinen Fingerspitzen und leicht aber knapp arbeitendem Ellenbogen genommen werden.

Das Tempo ist als allegro, d. h. „frisch" angegeben. An Zählzeiten ♩. sind etwa zu 92—100 in der Minute zu bringen. Eine stärkere Beschleunigung der Gangart wäre höchstens dann statthaft, wenn die metrische und motivische Haltung der Musik dabei keine Verwischung erführe. In C nehme man die 𝅗𝅥. = 50, wenn man das Behagliche der Gangart in doppelten Zeitwerten besonders betonen will. Agogische Schattierungen hat Beethoven nirgends vorgeschrieben (außer der Fermate in B). Er geht damit äußerst sparsam um, im Gegensatz zu seinen vielen dynamischen Anweisungen, ein Zeichen, daß die unentwegte Energie des Tonfolgeablaufes ihm allermeist am Herzen lag. Sie ist überall für den Vortrag einer Musik bestimmend, wo sie eine so frohe und rüstige Stimmung atmen soll, wie in diesem Rondo.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Die Anlage des Schlußbaues wird aus dem Formschema des erzählenden (epischen) Sonatenbaues entwickelt, welches mehr auf Einheitlichkeit in der Haltung

der Themen abzielt als auf Gegensätzlichkeit; mehr auf einen in ungefähr gleicher Stimmung sich vollziehenden Ablauf als auf ein Schwanken zwischen Stockungen und Niederungen hier — Erregungen und Gipfelungen dort. Eine vorwiegend gleichbleibende seelische Temperatur ist das allgemeine Kennzeichen der epischen Schlußbauten gegenüber der dramatischen Erregtheit der Anfangsbauten.

Neben der Einheitlichkeit der Gesamtstimmung ist die mosaikartige Zusammengesetztheit des Baues aus seinen Teilen und Themen, die auf der Geschlossenheit und Abgegrenztheit dieser beruht, für den epischen Sonatenbau bezeichnend. Thema steht wohlgeschieden neben Thema, und die drei Teile E, M und Ew heben sich aufs klarste voneinander ab. Man soll im Rondo öfter und tiefer, beruhigter aufatmen können, als im dramatischen Anfangsbau.

In den bezeichneten Eigenschaften des epischen Sonatenbaues ruht eine Gefahr des Zerfallens und des Mangels an entschiedener Gipfelung. Er haftet dem Schlußbau des op 12, 1 an. Meist reckt sich Ew des Schlußrondos in einer Coda zum Gipfelteile empor, um einen glänzenden Abschluß zu erzielen. Auch hier ist zweifellos ein solcher geplant, aber nicht ganz erreicht.

Schon die drei Teile (E, M und Ew) zeigen jeder in sich (im Vergleich z. B. zu den Teilen des Schlußrondo in op. 24) keine glückliche, klar gipfelnde Anlage. A ist für ein Refrainthema reichlich bescheiden, Z ist eigentlich nach Umfang und Aufwand an Ausdrucksmitteln das stärkste Thema, verleugnet also seinen Charakter als Zwischen- und untergeordnetes Glied im Teile. Zu einem Gipfelthema taugt es aber ebenso wenig, denn es ist in sich zu uneinheitlich. Immerhin entfalten sich doch in ihm die stärksten musikalischen Energien von E, aber infolgedessen flaut auch in B und Aw der Bautrieb ab.

Das ist in Ew anders, denn dort dehnt sich B bedeutend (auf 21 Motive) und steigert sich bis in die Anhangszeile (Bn), welche geschickt mit der Vorhangszeile von S (Sv) inhaltlich verkoppelt wird, so daß die Erregung von B nach S überfließt. Aber das Abbiegen des ersten Thema nach Es-dur ist dann nur noch ein programmwidriger Scherz, wie denn die ganze Coda im Kapriziösen endet, was, da es mit vielem Aufwand von Witz erfolgt, nicht zu bedauern ist.

Da nun der Aufbau ohne Schlußgipfel endet, sollte man die Herausarbeitung eines Zentralgipfels in M, oder doch (wie das in den reiferen Rondi die Regel ist) eine klare und scharfe Kontrastierung dieses Mittelteiles gegen E und Ew erwarten. Dieses wichtigste Mittel der Gliederung im Großen, das für das leichte Ueberhören des Baus entscheidend ist, weiß der junge Beethoven hier noch nicht zu handhaben. Mv schlägt, indem es A von D-dur nach d-moll umstimmt und erweitert einen getrübteren und gespannteren Ton an, in den aber C nicht einstimmt. Dieses hat eine (für seine zentrale Stellung) nicht vorteilhafte offene Gliedbauordnung, es zergeht gleichsam in sich und verschmilzt (durch Ü) mit A in Ew unlösbar. So bleibt die Stimmung von M unkonzentriert, was der reifere Meister meidet.

Diese erwähnten Mängel in der Herausarbeitung wirkungsvoller und zweckmäßig gelegter Kontraste in und zwischen den Teilen kennzeichnet das Rondo mehr noch als den Anfangsbau als frühe Arbeit. Die in vielen Zügen sich beweisende Frische und das Temperament der Erfindung entschädigen aber für solche formalen Unausgeglichenheiten, die erst dem bewußt werden, der durch eindringende spezielle und vergleichende Analyse sein Ohr für solche architektonischen Probleme geschärft hat. Der gereiftere Meister selbst lehrt uns, die hier noch nicht voll erreichte Bändigung der Form erkennen, er zeigt uns, daß

formales Sich-selbst-Beherrschen klarere und deshalb eindringlichere Erlebnisse zeitigt, er zeigt uns schließlich in der Zeit seines höchsten Könnens, daß die bewußte Freiheit der Form, wie er sie dann übt, etwas wesentlich anderes ist, als jugendliches Drauflosmusizieren, das gegenüber den Leistungen eines Komponistengeschlechtes von heute freilich immer noch beneidenswert formbeherrscht erscheint.

Zweite Sonate, op. 12, 2.

Der Anfangsbau.

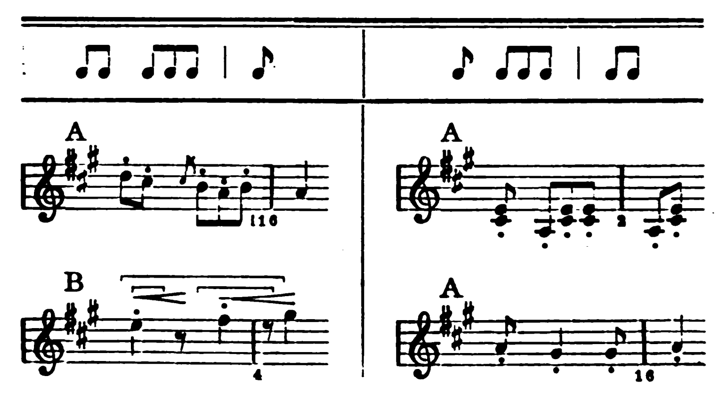
Aus welch anders gearteter Gesinnung diese A-dur-Sonate gegenüber ihren beiden energischeren und erregteren Nachbarsonaten gestaltet ist, wird schon die Zahlenskizze des Bauschemas zeigen, in der das Schema des dramatischen Sonatenbaus erscheint:

	E		M		Ew
	1 2, 3 4,		1 2, 3 4,	A a	1 2, 3 4,
A a	5 6, 7 8,	a	5 6, 7 8,		5 6, 7 8,
	9 10, 11 12,	(A)	9 10, 11 12,		9 10, 11 12.
	13 14, 15 16.		13 14, 15 16 = 1		
b	1 2, 3 4,	b	1 2, 3 4,	b	1 2, 3 4
	5 6, 7 8,		5 6, 7 8.		4 5, 6 7,
	9 10, 11, 12 13 14.				8 9, 10 11.
		c	1, 2 3 4,		
Z	1 2, 3 4 5, 6,		5, 6 7 8,	Z	1 2, 3 4 5, 6
	7 8, 9 10 11, 12,		9, 10 11 12, 13 14 = 1		7 8, 9 10 11, 12
	13 14, 15 16 = 1				13 14, 15 16 = 1
	1 2, 3 4,			B	1 2, 3 4,
B	5 6, 7 8 9,				5 6, 7 8 9,
	10 11, 12 13,				10 11, 12 13,
	14 15, 16				14 15, 16
	(a b, c d)				(a b, c d)
	17, 18 19.				17, 18 19.
N a	1 2, 3 4,			N a	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8.				5 6, 7 8.
b	1 2, 3 4,			b	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8, 9 10 11.				5 6, 7 8, 9 10 11.
				S(A) a	1 2, 3 4,
					5 6, 7 8,
					9 10, 11 12, 13 14 15,
					16 17, 18 19
					(a b c) 20 = 1
				b	1 2, 3 4,
					5 6, 7 8 9,
					10 11, 12 13,
					14 15, 16 17, 18 19 20.

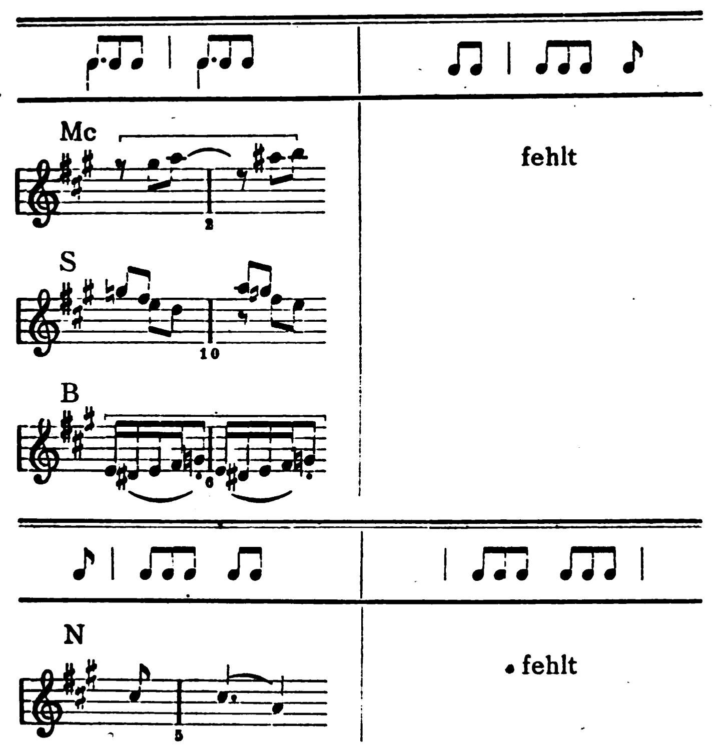
Regelmäßige Folge der kurzatmigen Verse ist ihr Grundzug. Das populäre Bauverfahren, ganze Verse und Strophen wörtlich oder doch fast wörtlich zu wiederholen spielt hier eine große Rolle und macht das Nacherleben der Strophen und Themen recht bequem, so daß man sich mit Behagen in dieser Musik ergehen und ihre zahlreichen Einzelfeinheiten genießen kann. Als Schrittzeiten wird man — in Uebereinstimmung mit Beethovens $^6/_8$ Taktnotierung die ♩. anzusprechen haben. Die 𝅗𝅥. bekommen als Motivbildner nirgends Bedeutung, das Zählmotivleben in Achteltriolen ist gleichbedeutsam dem in ♩., Grund- und Keimmotive kommen bei der bereits belebten Folge von 96 ♩. in der Minute nicht mehr zur Ausbildung. So gehört diese Musik also mit ihrem nur zwei gestuften Motivleben dem kleinen Stil an, gemäß ihrem kleinlichen zierlichen Temperamente.

Die Rhythmik der Tonfolge.

In der ungestört zweizeitigen Ordnung der Taktzeiten (♩.) werden die folgenden wichtigen Motivgebärden ausgeprägt:

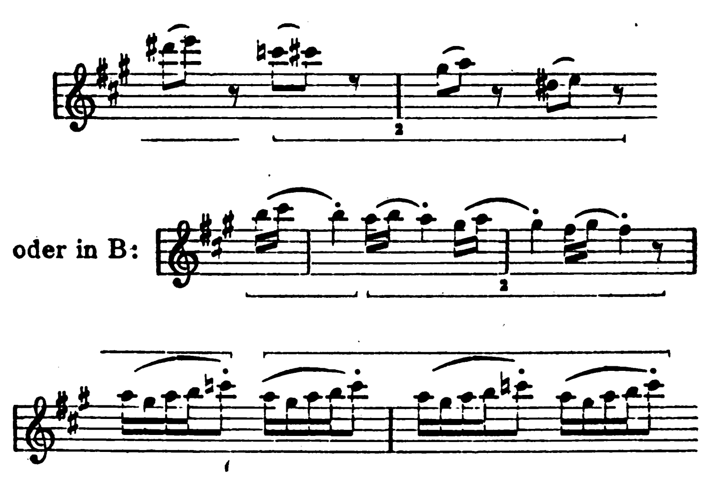



Z
2
11
B
2
Z
5
sf
B
10
N
1
S
1
fehlt

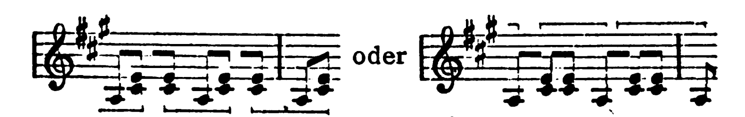


Entsprechend dem leichtbeschwingten Charakter der Musik finden die auftaktig vermehrten Motivformen erhöhte Berücksichtigung. Längere weibliche Endungen finden sich nur unter den Motiven von N. Vorherrschend ist die gleichgewogene Motivform mit drei Achteln im Auftakte und ebensovielen in der weiblichen Endung.

Da die Zweiergruppe oft in der ungleich gewogenen Form erscheint, so ist in den zweiten schweren Motiven Gelegenheit zur Ausbildung lang ausklingender Motivendungen geboten: wie z. B. gleich in A:



Wichtig für den motivischen Charakter der Musik ist die Behandlung der Zählmotive in ♪ Hier ist der drängenden: ♫ | ♪ und sich wiegenden Form: ♪ | ♫ unbedingt der Vorzug vor der schleppenden: | ♩♩♩ zu geben. Der Geiger fühle also bei A in seine Begleitung folgende Unterteilung:



hinein. Der Klavierspieler höre seine Begleitung in Z und B innerlich so:



Als synkopische Teilmotive mit Pausenschwerpunkten muß der Geiger die folgende Partie aus B behandeln:



Der Gliedbau.

Der Aufbau der Themen zeigt zumeist schlichte zweiteilige Verse mit je vier Motiven, ein Hauptkennzeichen für den harmlosen Charakter und leidenschaftslosen Gang dieser Musik. Das erste Thema A wird zunächst in einer dreizeiligen Strophe (1—4 + 5—8 + 9—12) hingestellt. Vers drei wird bestätigend wiederholt (13—16). Dann beginnt es von neuem (Ab), um aber im dritten Verse tonräumlich weit auszugreifen. Es verlegt die Axe bis zur vierten Dominante (cis-eis) und schließt dort mit starker klanglicher Spannung offen ab. Diese tonräumliche Spannung bewirkt, daß Ab mit Z eng verwächst, indem Z die Spannung zu lösen oder doch zu mildern berufen ist. Unleugbar wird durch solches Ueberströmen der Klangbewegung von Ab nach Z A als Thema geschwächt. Es besteht im Kerne nur aus jener ersten dreizeiligen Strophe, mit dem einen bestätigenden Anhangsverse. Beethoven behandelt aber das erste Thema der Eckteile zumeist nur als einleitendes vorbereitendes Glied. In diesem Sinne ist die Behandlung von A hier zweckvoller zur Erzeugung einer steigenden Themenkurve als wie im Anfangsbau von op. 12, 1, wo A breit auftrat und in sich geschlossen endete. Es genüge zur Erläuterung die Skizze von A:



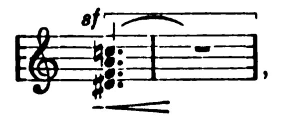
Man beachte, wie mit dem dritten Verse der Charakter der Musik erregter wird. Dem wird am besten dadurch Rechnung getragen, daß man die sechs Motive dieses Verses in zwei Dreiergruppen ordnet. Eine Gliederung in drei gleiche Zweiergruppen wäre eine Verbiegung seiner natürlichen rhythmischen Kurve; man müßte schon die zweite Gruppe überhängend, also dreimotivig (11 12 13) nehmen, so daß das Schlußmotiv 14 als unvollkommene Gruppe für sich allein stünde: 9 10, 11 12 13, 14.

Diese Erregung nimmt Z mit seinen unregelmäßig dreigliedrigen Versen und seiner bewegten tonräumlichen Haltung auf:



Das Schlußmotiv (16) von Z und das Anfangsmotiv des anschließenden zweiten Themas (B) sind verschränkt, aber um wieviel klarer als in op. 12, 1 (vgl. S. 34). Auch B ist, wie A, eine dreizeilige Strophe mit einem etwas gedehnten Mittelverse (1 — 4 + 5 — 9 + 10 — 13). Auch ihr wird (wie bei A) ein bestätigender Anhangsvers angefügt. Dieser wird wegen der in ihm vollzogenen kühnen Einschal-

tung zum Gipfelgliede des zweiten Themas wie des ganzen Aufbaus von E. Er wird nämlich nur bis zum dritten Motive geführt, dieses stockt synkopisch:

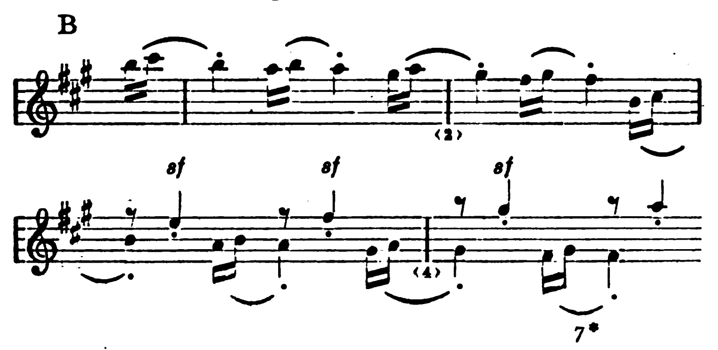


die Entwicklung bricht ab (16), es schaltet sich ein viermotiviger Vers ein (a—d), der eine bisher unbekannte Motivgeberde in noch nicht belegten Klangformen bringt. Nach dieser kecken Abschweifung wird der Versbau mit drei Zweiergruppen, deren mittelste in der eben besprochenen Weise zerrissen ist, zu Ende geführt:

Der ungestörte Verlauf dieses Anhangsverses wäre dieser:



genau entsprechend dem des voraufgehenden dritten Verses. Beethoven weiß aber aus dieser stereotypen Schlußphrase mit den besprochenen Mitteln ein höchst eigenartiges Satzgebilde wirkungsvoll zu gewinnen. Das zweite Thema gliedert sich so:



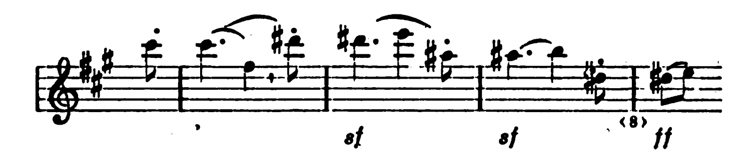


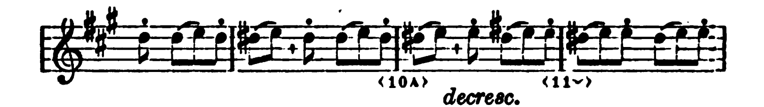
fs
sf
(6)
sf
sf
sf
sf
sf
sf
(9)
cresc. sf
(11)
sf
(13)
cresc.
sf
sf
(15)
(16)
(a) p
(b)
(c) pp
(d)
cresc.
f
(17)
(19)

Lehrreich ist ein Vergleich dieses Strophenbaus mit dem von Aa. Dem Umfange nach sind beide etwa gleichgewichtig. Der Kern der Themen (Vers 1—3) zeigt aber schon charakteristische Verschiedenheiten der tonräumlichen Disposition, die in A geschlossener ist. Was dann dem zweiten Thema die Vorherrschaft sichert und es zum Gipfelthema von E macht, das ist die Anhangszeile, die hier durch den eingeschalteten kapriziösen Vers zur Schlußkrönung wird. Mit solchen Gestaltungen konnte sich der junge Beethoven seinen Vorbildern musikalischen Humors Haydn und Mozart ebenbürtig fühlen.

Einen Stimmungsumschlag, den man bei jenen Meistern kaum antreffen wird, bringt dann N. Einer tiefer durchwühlten Natur entquellend, verlangt er vom Hörer eine entsprechend erweiterte Um- und Einstellfähigkeit, die den meisten Hörern zu Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht zu Gebote stehen konnte. Uns, die wir nach Beethoven, Schubert, Chopin und Brahms kennen, erscheint eine Stimmungswende, wie sie hier N bringt, einleuchtend. Es fragt sich, ob ein solcher Hörer im Vorteil ist, gegenüber jenem, der beim Einsatze von N erschrickt und anfangs mißbilligend den Kopf schüttelt. Des Außerordentlichen solcher Erfindung muß man sich auf jeden Fall bewußt werden. Na ist eine schlichte zweizeilige Strophe (1—4+5—8). Alles Zählmotivleben erlischt in ihr; in tiefster Lage, unisono schreitet es dunkel und gewichtig im piano hin. Nb scheint eine instrumental verstärkte Wiederholung bringen zu sollen. Sein Schlußmotiv (8) und eine angehängte Dreiergruppe verkünden aber lärmend, daß dieses dunkle Wesen hier nicht von Bestand sein soll und kehren zu dem hurtigen Achteltreiben in A zurück:



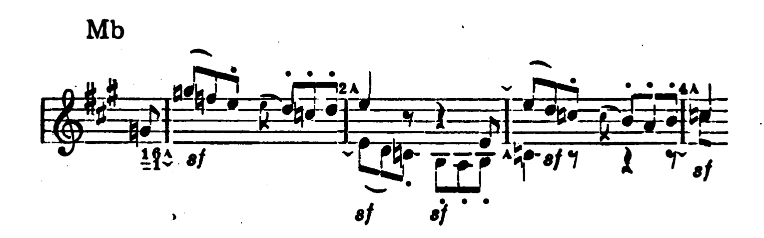


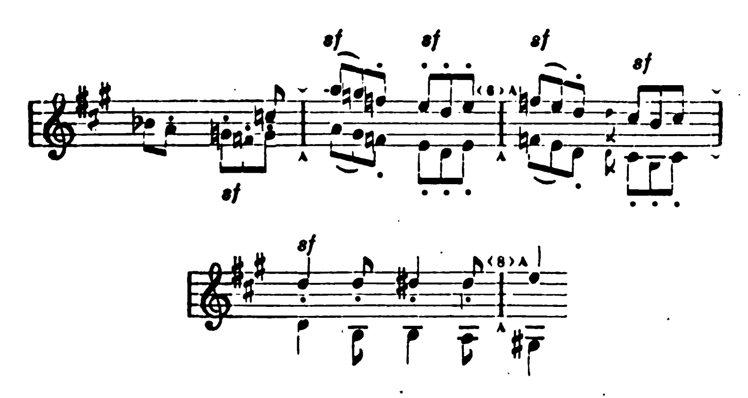


Auch dieser Schlußstrophe eignet ein zwiespältiges Wesen; wie Ab im Anfangsbau von op. 12,1 (vgl. S. 31—32) kehrt es gegen Schluß unerwartet ein abweichendes Wesen heraus. Doch hier dient dieser Umschlag höheren Zielen, nämlich der Themenbindung, während man in op. 12, 1 keine solche Rechtfertigung für den fremdartigen Schlußvers wird beibringen können.

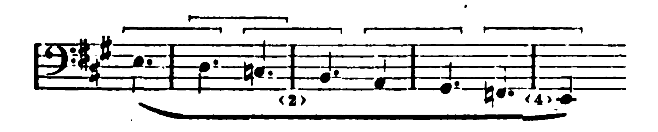
M verleugnet den üblichen Charakter einer Durchführung, indem hier keines der in E aufgestellten Themen „durchgeführt" wird. In Ma wird Aa zunächst, subdominantisch verlagert, 'geschlossen vorgetragen. Mb hat freilich infolge seines häufigen Axenwechsels mehr von einer Durchführungsstrophe an sich. Mc ist nichts als spannende Vorbereitung auf die Wiederkehr von A in Ew. Es genügt Mb zu skizzieren:

Mb





Mc bekommt durch die versfüllende Baßlinie:



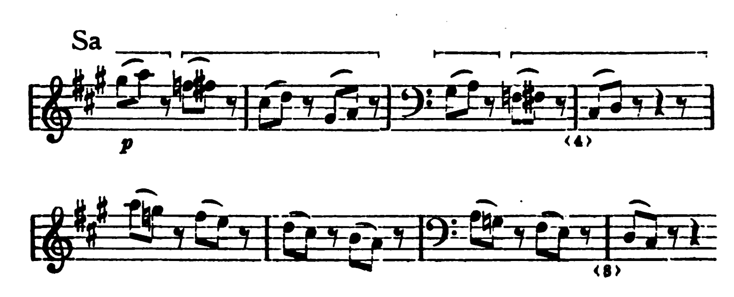
und die entgegenlaufende Sopranlinie des Klaviers, wo die Grundmotive 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. in der gelockerten Form 𝄾 ♫ | 𝄾 ♫ erscheinen, sein charakteristisch verhaltenes Gepräge, das durch den tonräumlichen Stillstand der Verse auf der Klangformel:



mit e-gis als Axe wesentlich verstärkt wird.

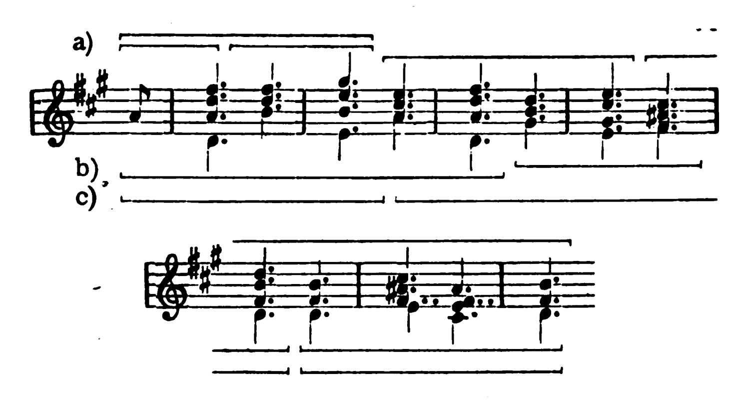
Die Coda (S) bringt abermals das erste Thema A in den beiden ersten Versen (1—4+5—8) wörtlich auf der Subdominantaxe d-fis. A tritt also im Ganzen viermal auf. Das allein, wie auch manche andere

Eigenschaften z. B. das Festhalten an der metrischen Figur ♩ ♫, der meist schlichte Strophenbau mit kurzen ebenen Versen, die Pflege zierlicher Motivgebilde verleihen dem vorliegenden Anfangsbau undramatische rondoartige Züge, die der Ausprägung des schlichten, hellen Tones, auf den die Sonate wesentlich gestimmt ist, dienen. Demgemäß soll die Coda ein liebevolles Sich-Zurückwenden zu vertrauten Erlebnissen bedeuten. Aber ganz ohne eine Steigerung, (hier eine Verfeinerung) bereits Gesagtes zu wiederholen, wäre ein billiges Verfahren; und so wird das Thema von der dritten Zeile ab kunstvoll und neuartig weiterentwickelt, sowohl motivisch als im Versbau, wie auch in der Klangbewegung. Das Motiv ♫♩ | ♩♩♩ wird, an zwei komplementäre Stimmen verteilt, vorgetragen ♫ 𝄾 | ♫, wobei sich zarteste klangliche und kleinrhythmische Verwicklungen von hohem Reiz ergeben. Der gespanntere Satzbau (Dreiergruppe 13—15) trägt dazu bei, die Erregung zu mehren, was bis Motiv 19 andauert und dort vor dem Abschlußmotiv (20) noch durch eine dreimotivige Skalenkadenz auf die Spitze getrieben wird. Endlich mit Motiv 20 wird die tonische Hauptaxe a-cis wiedergewonnen. An Kunst der Arbeit im Kleinen wie im Großen übertrifft diese Doppelstrophe Sa alle andern Glieder des Baus:





Die dritte (dreigliedrige) Zeile (9—15) ist der Gipfelvers des Aufbaus. In der Skizze sind die Gruppen nach dem Verhältnis a) 2 + 2 + 3 geordnet. Es sind aber auch folgende Gruppierungen: b) 3 + 2 + 2 oder c) 2 + 3 + 2 denkbar. Die Klangbewegung der Zeile ist diese:



Um sich unter diesen drei Möglichkeiten zu entscheiden, muß man beachten, wo die Klangbewegung die Stationen erreicht, welche die Bahn des klanglichen Kreislaufes vorwiegend abstecken. Der Vers bringt einen Kreislauf um die Axe d-fis, wobei diese aus der Durform (d-fis-a) zur Mollform (h-d-fis) umgewandelt wird. Bildet man nun (a) erst zwei Zweiergruppen und zum Schluß eine Dreiergruppe, so enden jene gespannt mit je einem Subdominantklange und die abschließende breite Dreiergruppe vollendet und entspannt den Kreislauf. Die Fassung b mit der Dreiergruppe am Anfang bringt den Abschluß des tonräumlichen Kreislaufes schon in der ersten Gruppe und wiederholt in den beiden folgenden Zweiergruppen diesen Vorgang nur noch in abgeschwächter einseitiger Form. Fassung c endlich beendet den tonräumlichen Kreislauf am Ende der zweiten Gruppe (5), sodaß nur noch die dritte Gruppe als bestätigendes Glied erscheint. Da es zweifellos für die Wirkung des Strophenbaus im Ganzen vorteilhaft ist, die Spannung im dritten Verse möglichst lange offen zu halten, sollte man der Fassung a den Vorzug geben.

In Sb kann man die Motive und Gruppen in Analogie mit A verstehen, also so:



Bei dieser Auffassung verschränkt sich das Schlußmotiv 20 von Sa mit dem Anfangsmotiv von Sb, und der zweite Vers schließt mit einer Dreiergruppe (7—9). (S. 91.) Insofern aber dieser Schlußstrophe ein gewisser Strettocharakter innewohnt, läßt sich auch die folgende umgekehrte Auffassung der Gewichtsverhältnisse in den beiden ersten Versen von Sb befürworten, bei der alle vier Verse in gleichmäßiger Zweiergruppenfolge verlaufen:



Von der vierten Zeile ab empfiehlt sich, um die Stimmung des Ausklingens zu betonen, die Bildung von ungleichen Zweiergruppen mit überhängenden zweiten Motiven. Ein letzter von Beethoven notierter

und mit einer Fermate versehener Takt hat keinen motivischen Gehalt mehr. Es wäre verfehlt, anzunehmen, die letzte Figur im Basse soll synkopisch in ihn hineinlangen:



So muß man, will man ihn nicht als ein inhaltlich nichtssagendes Zeichen ansprechen, zum Schluß eine Dreiergruppe mit tonlosem dritten Motiv bilden, was ein nicht reizloser stummer Einfühlungsakt ist für den, der ihn vollzieht.

Die Rhythmik des Klanglebens.

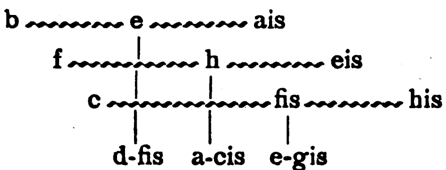
Der Kampf, der hier um die Vorherrschaft der tonräumlichen Standpunkte (Axen) geführt wird, vollzieht sich reicher an Spannungen und zugleich ausgeglichener als im Anfangsbau von op. 12, 1. Es war dort eine einseitige Betonung der Subdominantwerte zu beobachten, die hier nicht in dem Maße bevorzugt werden.

Als Ursprungs- und Hauptaxe wird a-cis aufgestellt und in Aa festgelegt. Ab greift im dritten Verse mit kühnem Vorstoß weit in die Dominantregion hinein, und zwar bis D4

his———fis
\ /
cis—eis

. Da es sich nur darum handelt, im zweiten Thema (B) e-gis als Axe gegenüber a-cis zur Geltung zu bringen, so hätte sich der Tonsetzer (nach den Schulregeln) mit einer flüchtigen Axenaufstellung auf h-dis (D2) begnügen können. Daß er diesen allgemein üblichen Weg verschmäht, beweist seinen neuartigen Gestaltungswillen; wie er ihn geht, das zeugt von einer bereits beträchtlichen Beherrschung des erweiterten Tonraumes über das Gebiet des Tonals hinaus. Indem nämlich der vierten Dominantterz cis-eis im folgenden Z sogleich g-h (S II) und f-a (S IV) als Axen entgegen-

gestellt werden, wird am Schluß von Z (Vers 2 Motiv 9—10) ein Tonkreis im Umfang von drei Tonalen aufgestellt:

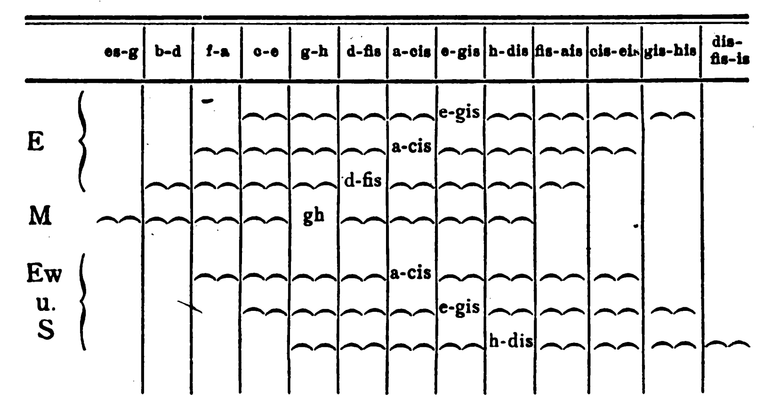


a-cis bleibt also bis zum Eintritt des zweiten Themas B Zentralaxe und erst die mit B erfolgende Aufstellung von e-gis als Hauptaxe bewirkt trotz der voraufgegangenen tonräumlichen Erlebnisse den Zustand von Axenzweiheit und tonräumlichem Spannungsgefühl, die das zweite Thema eben erregen soll. Andererseits bekommt es durch den Gegensatz zwischen seiner vorwiegend diatonisch geschlossenen Haltung und der erregten Weiträumigkeit in B jenen idyllischen Charakter, den es als zweiter Repräsentant der Grundstimmung dieses Aufbaues haben muß. N bestätigt die Vorherrschaft von e-gis als Achse, indem sie hier beidseitig noch weiter umspannt wird (von f bis eis). Man beachte, daß in diesem Tonal a-cis die Zentralterz ist, die Betonung der ersten Dominantterz als Hauptaxe also die zur Zeit praktisch bedeutsamste Axe (e-gis in dominantischer Richtung vom Zentrum abgebogen wird, wodurch der tonräumliche Spannungszustand geschaffen ist, unter dem E enden soll.

M bringt nun den zu erwartenden Gegenausschlag zur Subdominantseite hin: Es belegt das Tonal es-dis mit dem Zentrum g-h. Als praktisch herrschende Axe wird aber die um eine Quint subdominantisch seitlich gelagerte Großterz c-e eingesetzt. Sie wird in Mb bis f-a gedrängt und springt dann beim Eintritt von Mc nach e-gis zurück, wo sie drei Verse hindurch bis zum Eintritt von Ew verharrt.

Das Verhältnis von E und M als tonräumliche Massen ergibt ein subdominantisches Uebergewicht,

so daß das Zentrum des ganzen bisher belegten Tonraumes bei d-fis liegt. Um also a-cis die Funktion des tonräumlichen Zentrums wiederzugeben, müßte in Ew oder in S ein entsprechender Dominantausschlag erfolgen, der die gesamte tonräumliche Masse des Aufbaues um a-cis balanziert. Solchen Ausgleichsforderungen entsprach die klangliche Disposition von op. 12, 1 noch nicht. Hier aber spricht das tonräumliche Gleichgewichtsgefühl schon vernehmlicher. Was in Ew und S zu leisten wäre, zeigt die folgende Uebersicht der tonräumlichen Massen, zusammengefaßt in Tonalen. Danach belegten E und M und hätten Ew und S ausgleichend zu belegen:



Dieser Ausgleich wird nun in S wenigstens angedeutet, indem die dazu notwendigen Dominantwerte wenigstens als Seitenwerte flüchtig auftauchen. Zu einer dominantischen Verlegung der Axe bis cis-eis und gis-his kommt es nicht. Erst sie würde aber einen vollen tonräumlichen Ausgleich schaffen. Immerhin, wenn man das tonräumliche Verhalten dieser Coda mit der im Rondo von op. 12, 1 vergleicht, so sieht man, wieviel besonnener und ökonomischer hier die Klangbewegung geführt wird. Der Augenblick der

endgültigen tonräumlichen Entspannung ist in S, Zeile 5 gekommen, dort, wo sich die Melodie wie im Jubel über das Erreichte in die Skalenkadenz stürzt.

Der geschilderte tonräumliche Aufbau vollzieht sich vorwiegend in schlichten diatonischen Klangformen und in den geläufigen Formeln. Der Durklang hat die unbestrittene Vorherrschaft. Charakteristisch und auffallend ist die häufige nur melodische Berührung außerdiatonischer Seitenwerte in Form von Wechsel- oder Durchgangsnoten; z. B. gleich zu Anfang in Aa das c (geschrieben als his), das leise den Mollklang a c e aufleuchten läßt, ohne daß dieser zunächst zu schärferer Ausprägung gelangte. Erst in M tritt er klar hervor. Diatonische Dissonanzen, wie Durmollklänge, Doppelterzen, ebenso außerdiatonische Spannungsklänge, sind nur als außergewöhnliche Erscheinungen zu finden, treten aber dann um so charakteristischer hervor, wie z. B. die verminderten Septakkorde in B, Zeile 5 und vor allem die chromatischen Klanggebilde in Sa, Vers 3 und 4.

An enharmonischen Fehlschreibungen ist allein die stets wiederkehrende Verwechslung der Mollterz im ersten Thema mit den enharmonisch identischen Dominantwerten zu erwähnen (his statt c, dis statt es, eis statt f).

Die metrischen und elementaren Ausdrucksfaktoren.

Die Eigenart der Tonsprache des jungen Beethovens, wie die seines gesamten menschlichen und künstlerischen Charakters, erwächst aus Mißachtung alles formelhaften modisch-kunstvollen Ausdrucks, woran die Kunstmusik am Ende des 18. Jahrhunderts überreich war, als schwächlichere Erbin der kontrapunktischen Sprachkunst Bachs und Händels. Dieser hohen, aber trotz Haydn und Mozart erlöschenden Sprachkultur mußte auch Beethoven, trotzdem sie seinem künstlerischen Wesen zunächst nicht dienen

dienen konnte, als Kind dieser Zeit das achtungsvolle Interesse zeigen, das jeder echte aber erst werdende Künstler großen Leistungen seiner Vorgänger gerne zollt. So finden sich in den meisten Jugendwerken Beethovens Züge kontrapunktisch-imitatorischer Arbeit, denen man das Hineingearbeitete wohl anmerkt, wie so manchen andern linearen Einzelheiten, die man als übernommene Formeln der Rokkokomusik erkennt.

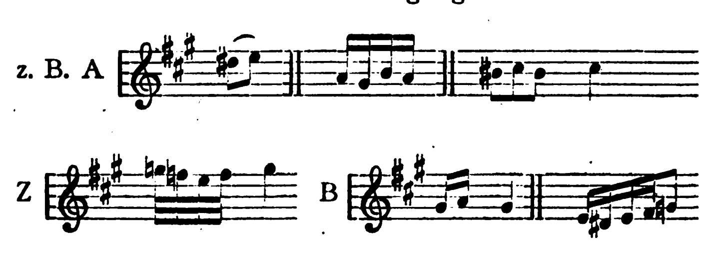
Die wenigen imitatorisch-kontrapunktischen Bindungen des Satzes finden sich begreiflich nicht in dem Kern der Erfindung, den eigentlichen Themen, sondern in ihren Verarbeitungen. Hier sind es die Erweiterungen, welche das erste Thema (A) in M und in Ew erfährt (s. Beisp. S. 102). Was dem Tonsetzer zu diesem imitatorischen Spiel mit der Schlußgruppe treibt, ist weniger (der ursprüngliche Trieb zur Imitation) die Freude an der Polyphonie, d. h. das Ablenken des linearen Interesses von einer Stimme fort zu einer andern, in eifrigem Betonen der Mehrstimmigkeit, als der Wunsch, eine Erregung und Störung des Tonfolgeflusses zu gewinnen. Die Kunst, den Vers- und Strophenbau durch Störung der Korrespondenz der Glieder zu erregen, die den heroischen Stil der Reifejahre vor allem kennzeichnet, steht dem Beethoven des op. 12 noch nicht so zu Gebote, um seinem überstarken Ausdruckwillen ein zureichendes Instrument zu sein, und so zieht er alle Mittel, die Ersatz leisten können, heran: auffallende dynamische Kontraste, eine reiche Instrumentationsskala und imitatorische Mittel. An der viermaligen Imitation der



Gruppe in Mb ist die Störung der Motivgewichtsfolge ˇ ˄ offensichtlich das in erster Linie erstrebte und auch vorwiegend erreichte Ziel. Einmal aus dem

Walzerschritt herauszukommen, ist hier das vorherrschende Verlangen, das sich in dem voreiligen Einsatz einer zweiten unbotmäßigen Gegenstimme und in häufigen sf-Stößen, die die Tonstärke bis zum Fortissimo anschwellen lassen, ausspricht.

In der linearen Haltung der Musik bemerkt man ein häufigeres Bevorzugen der fallenden Richtung, so im ersten und zweiten Thema, ferner in Mc. An allen diesen Partien setzt die Melodie in der Höhe an und läßt sich, meist in der Ausdehnung eines ganzen Verses, gelassen in die Tiefe sinken, sei es in Dreiklangsintervallen (A) oder im Stufengang (B.M). Ein häufigeres Sich-wenden findet man nur in N, das auch in allen anderen Ausdrucksmomenten gegensätzlich zu A und B gehalten ist. Typisch ist ferner eine feine Aufkräuselung der größeren Linien durch Umspielung der Stammtöne mit Wechsel- und Durchgangsnoten.



Dergleichen Figurenwerk spricht von zierlichem Wesen.

Der Zug zum Intimen und Zierlichen spricht sich in der Behandlung der Dynamik, sei es des Tonsatzes oder der Tongebung aus. Der Klangsatz, der nicht so asketisch karg sein soll als z. B. im Anfangsbau von op. 23, wahrt doch stets eine gewisse Durchsichtigkeit, die freilich Beethovens Klavier dort, wo es mit der Geige im Verein musiziert, durchweg einhält. Vergleicht man aber den Klaviersatz dieses Aufbaues mit dem in op. 12, 1 oder 3, so wird man leicht die zartere gemäßigtere Auffüllung erkennen.

Es rauscht hier nirgends so auf wie dort, die klangliche Haltung des Satzes ist (gleich der metrischen) auf Einheitlichkeit des Tones gestimmt. In der Dynamik der Tongebung ist die Freude am Effekt nicht so unterdrückt. Keines der Themen wird in einem einheitlichen Stärkegrad vorgetragen. An den bekannten unbekümmerten Forte-Schlußgruppen der Strophen ist kein Mangel (z. B. B, N, Mb). Kennzeichnend für den zarten dynamischen Grundton des Ganzen ist aber der leise ausklingende Schluß (Sb). Es empfiehlt sich, den Klaviersatz dieses Aufbaues mit dem des Anfangsbaues der Klaviersonate op. 14, 1 zu vergleichen. Beide Stücke sind aus einer verwandten lichten Stimmung geboren. Trotzdem verzichtet der Tonsetzer dort, wo er für Klavier allein schreibt, nicht auf orchestrale Gegensätze. Man halte die vierstimmigen Baßakkorde dort gegen die fein gebrochenen Dreiklänge hier. Die rauschenden Arpeggien in M dort gegen die unverändert zarte Begleitung hier. Das Klavier für sich ist unter Beethovens Händen stets ein Orchesterersatz, als Begleiterin der Geige geht es kaum je über Quartettwirkungen hinaus.

Es wurde bereits darauf hingewiesen (S. 104), daß zu den rondoartigen Zügen dieses dramatischen Aufbaues auch die Einheit der metrischen Haltung gehört, die diesem Anfangsbau eine gewisse Stimmungverwandtschaft mit dem Schlußrondo des op. 12, 1 gibt. Immerhin fehlt dort ein Kontrast, wie er hier durch N gebracht wird, denn das zweite Thema, dort im Rondo, findet sich viel eher zur Umkehr bereit, als hier N.

Das Tempo ist mit allegro vivace bezeichnet. Man wird daher etwa 90 ♩. in der Minute nehmen müssen, um den Zug ins Eilige hinreichend hervorzuheben. Für die Achtel (♪ = 270), welche häufig charakteristische Zählmotivbildungen zu formen haben, bleibt bei diesem Tempo freilich noch nicht einmal

eine Viertelsekunde Zeit. Das kleinmotivische Erleben steht also bereits unter einem starken Tempodruck, was weder dazu verleiten darf, auf es zu verzichten, noch es geruhsamer zu besorgen, indem man das Tempo verlangsamt. Man soll und muß eben bei der Wiedergabe dieser Musik aufs lebhafteste dabei sein und warm bei ihr werden, dann erlebt man erst, was sie eigentlich zu sagen hat, und die Spieler werden merken, wie sehr es hier die Finger rühren heißt. Ritardando und Zögern ist nirgends vorgeschrieben und auch durchaus nicht am Platze bei so wohlgelaunter Musik.

Gestaltung des Formschemas.

Der Anfangsbau dieser zweiten Sonate ist gegenüber dem der ersten Sonate, weil aus einem gegensätzlichen Fühlen geboren, gegensätzlich gestaltet. Das zeigt sich schon darin, wie das Schema des dramatischen Sonatenbaus hier ausgebaut ist. Der Aufbau zielt nicht so auf die Gipfelung eines Themas oder Teiles ab wie dort in op. 12, 1. Als Gipfelglied von E und Ew wird man hier B ansprechen, aber zugleich bemerken, wie eng und verwandt es sich zugleich der Haltung von A anschließt. N wird hier ganz als Ausklang behandelt, bringt als solcher freilich den humorvollen Stimmungskontrast in Richtung auf eine überraschende Dämpfung der musikalischen Affekte und Gefühle. So erhält man für E und Ew eine an- und absteigende Kurve der Themen mit einer (leisen) Gipfelung in B, während der Anfangsbau von op. 12, 1 stürmisch in N gipfelte und dort schroff abbrach. Die Musik dieser A-dur-Sonate treibt die Herausarbeitung der Kontraste zwischen den Strophen und Teilen nur so weit, um den Eindruck eines zwar lebhaften aber zierlichen Lebens zu erhalten. Nicht aus der Freude an heftigen Kontrasten (wie op. 12, 1 und fast noch

mehr op. 12, 3) ist sie erfunden, sondern aus dem Behagen an dem harmonischen Zusammenklang der Themen A Z und B, die soweit auf einen Ton gestimmt sind, als das angeht, ohne monoton zu werden. Dieser Gefahr wird durch Einflechtung vieler Einzelschönheiten begegnet. Die Kunst der liebevollen motivischen Kleinarbeit ist hier am Platze und lenkt die Aufmerksamkeit von den Vorgängen im Großen beträchtlich ab.

Die analytische Betrachtung versuchte öfter die Einheitlichkeit der musikalischen Gestaltung in den Themen nachzuweisen. Hier mag noch anschließend auf die Einheitlichkeit der Anlage im Großen hingewiesen werden. Die feingewogene Zusammenstimmung der Themen in E und Ew gibt sich in dem Verhältnis von A und B zu erkennen. Man vergleiche es mit dem in anderen aus dramatischer Erregung geborenen Bauten (z. B. den Anfangsbauten in op. 12, 1, op. 30, 2 und op. 47), um zu fühlen und einzusehen, wie hier die Differenzierung und Kontrastierung der Ausdrucksmittel leise gehandhabt ist. Schon das eine Mittel der durchlaufenden Figur ♩♩♩ taucht beide Themen gleichsam in die eine metrische Grundfarbe und zu dieser Aehnlichkeit tritt die der fallenden Linien und der Gruppenbildung. Z und N werden hier schon in den ihnen geziemenden Zeitgrenzen gehalten. Ab verwächst infolge der starken tonräumlichen Spannung, in die es sich zum Schlusse verwickelt (cis-eis D 4) mit der folgenden Z-Strophe, ein oft angewandtes Mittel, um bei ebenmäßigem Versbau der drohenden Zerklüftung des Aufbaues in seine Glieder entgegenzuwirken. N fällt auf durch das Aussetzen des wiegenden tanzartigen Teilmotives ♪ | ♪♩. Das ist nötig, um einmal wenigstens durch den bedächtigen Schritt in ♩. die leicht beschwingte Tanzstimmung zu durchbrechen, was aber bereits am Ende von Nb lärmend widerrufen wird.

Der Mittelteil (M) tritt hier weit abgestimmter zwischen die Eckteile als in op. 12, 1, fast ebenbürtig. Er zeigt eine dreiteilige Reihenanlage und wirkt als Ganzes gegenüber E und Ew als Uebergangsteil mit beruhigter Stimmung, aus der Ew mit seinem reicheren Themengehalte wieder erfrischend aufblüht. Die Kontrastmomente von M sind mehr in seiner stark subdominantischen tonräumlichen Lagerung, als in dem motivischen Gehalte zu sehen. Mc fällt durch seine tonräumliche Verhaltenheit auf e-gis auf, sowie durch die monotonen fallenden Skalen in der Melodie.

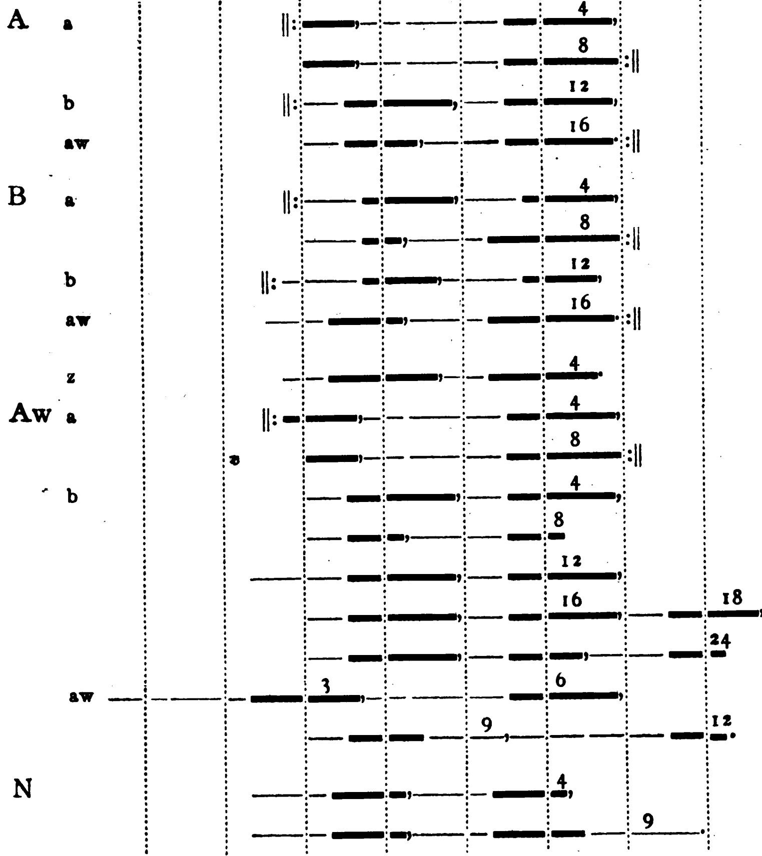
Die Coda ist als behaglicher Ausklang zu verstehen. Die unvermittelt eintretende, fremdartig dunkle, verhaltene Stimmung in N fordert die Rückkehr in das lichte Anfangserlebnis von A, welches von der Coda zunächst schlicht, dann in pikantester motivischer Verwicklung —, in einer Schlußstrophe endlich in schlichtester Darlegung gebracht wird. Im tonräumlichen und motivischen Gehalte nicht über den bereits bekannten Inhalt des Aufbaues hinausgehend, bringt sie noch eine Anzahl kleinrhythmischer Feinheiten und Ueberraschungen, die die Anteilnahme des Hörers wachhalten.

Der Mittelbau.

Das Bauschema.

Der Aufbau ist aus dem Arienschema entwickelt wie der Mittelbau der folgenden Sonate op. 12, 3. Diese beiden Mittelbauten sind daher wegen des gleichen zu Grunde liegenden Arienschemas und der wesentlichen Verschiedenheiten seiner Ausgestaltung hier und dort, sehr geeignet zur vergleichenden Betrachtung. Diese soll am Schluße der Analyse des C-dur Adagio (op. 12, 3) vorgenommen werden, denn es gehört dazu völlige Vertrautheit mit beiden Bauten.

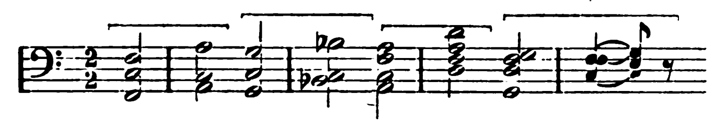
Wir geben zunächst ein eingehenderes Vers- und Strophenbild in welchem die Taktmotive durch Striche, deren Länge (ungefähr) der Ausdehnung der Motive entspricht. Die leichten beherrschten Motive jeder Gruppe sind mit zarten, die beherrschenden mit stärkeren Strichen bezeichnet.



(Anmerkung: Die Unterbrechungen der horizontalen Motivlinien an den Schnittpunkten mit den vertikalen (punktierten) Taktlinien müssen als drucktechnische Unvollkommenheit übersehen werden.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Im ersten Thema (A) entfaltet sich voll ein dreigestuftes Motivleben und zwar die Schrittmotive (in Uebereinstimmung mit Beethovens Takten) in ♩, die Zählmotive in ♪, die (hier noch bedeutsamen) Keimmotive in 𝅘𝅥𝅯. Durch die punktierte Form 𝅘𝅥𝅯 ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪. werden sie besonders eindrücklich gemacht. Im zweiten Thema B treten Bass-Akkorde in 𝅗𝅥 auf, die man noch zu je zweien motivisch gruppieren kann:



Der Takt würde sich dabei verdoppeln ($^{2}/_{2}$ statt $^{2}/_{4}$) die Zählmotive würden sich in ♩, und die Keimmotive in ♪, (charakteristische Form 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯) bewegen. Diese Vergrößerung der Motivvorstellung vollzieht sich ohne Aenderung der Zeitdauerwerte und dennoch ist etwas wie ein Tempowechsel beim Eintritt von B zu spüren, eben weil das Tonfolgeerlebnis sich vorwiegend auf andere Werte stützt als in A. Die Herrschaft der Halben ist jedoch nicht stark genug, den Gang in den durch A eingebürgerten Schrittzeiten (den ♩) zu übertönen, darum zählen wir auch B nach Schrittmotiven in Vierteln und lassen es beim $^{2}/_{4}$ Takt. Der Gang der Halben tönt eben nur leise und geheimnisvoll hinein und bewirkt dort ein ahnungsvoll drängendes Gefühl gegenüber der starren, wie erschöpften Stimmung des Motivganges in A. Es wird gesteigert durch die nachahmende Führung der Stimmen, welche die Gewichtsverhältnisse etwas ungewiß und schwebend macht. Doch bestimmt die führende Geigenmelodie die Gewichtsordnung der Gruppen, stets als leicht—schwer.

Der Gliedbau.

Aus dem Schrittmotiv ♩ | ♩., dem man rein erst am Schlusse des Stückes begegnet, werden vorwiegend Motivformen mit erweiterter weiblicher Endung herausgearbeitet, wie es der etwas müden Stimmung des Stückes angemessen ist. Der Bildung langer Motivausklänge kommt auch die vorherrschend ungleich gewogene Gruppenform mit überhängenden schweren zweiten Motiven entgegen. Nur im zweiten Thema (B) wird man eine Neigung zu ausführlicheren und belebteren Auftaktsbildungen beobachten können, doch hängt das davon ab, ob der Spieler z. B. die Anfangsgruppe von B in der Fassung a oder aber b geben will:



Man sollte die Fassung a bevorzugen, weil sie mehr agogische Schattierungsmöglichkeiten zuführt und den Schlag der Gruppenwellen lebhafter gestaltet als b. Im übrigen zeigt aber auch die Melodik in B die für das ganze Stück charakteristische Bevorzugung lang und schwer ausatmender Motivendungen. Ihrer Ausprägung dienen auch die Teilmotive ♬ | ♪ (B 9—12).

Daß die Gruppen oft ungleich gewogen auftreten, wurde bereits gesagt; diese Auffassung sei auch für die folgende Gruppe empfohlen:

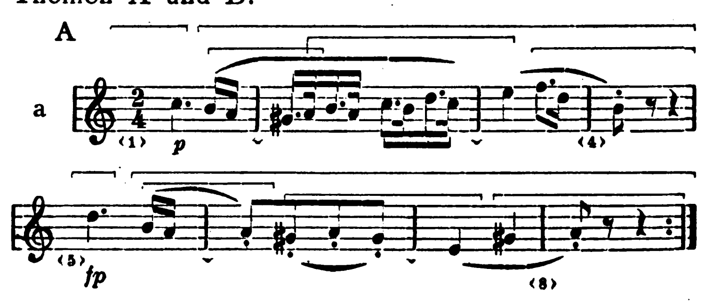


Welche unterschiedliche dynamische Behandlung der Figur (einmal als Endung, dann als Motivauftakt), dadurch gefordert ist, mache sich der Klavierspieler klar, hier wie in tausend ähnlichen Fällen. Erst wer seine technische Kultur an solchen Problemen vergeistigt, ist über das Niveau des Konzertpianisten hinausgekommen und ein Kammermusikspieler im Sinne Beethovens, was sagen will: ein Poet am Klavier.

Die Kopfgruppe des Stückes sollte gekürzt genommen werden und dafür die folgende zweite überhängend, also $\hat{1}, \check{2}\ \check{3}\ \hat{4}$. Die Zerlegung des Verses in zwei gleiche Zweiergruppen $\hat{1}\ \check{2},\ \check{3}\ \hat{4}$ nimmt ihm vielleicht zuviel von der Einheit der Linie. Entscheidend ist in beiden Fällen, daß man das erste Motiv als schwer, Motiv 2 als leicht erlebt.

In müdem Gleichschritt werden fast ausnahmslos zwei Gruppen zum Verse zusammengefaßt. Nur in Aw beim Uebertritt von b zu a treten einige dreistellige Verse auf. Eine nicht häufige Erscheinung ist das Vorhangsmotiv vor dem Wiedereintritt von a in Aw. Es dient zur wirkungsvolleren Vorbereitung dieses Einsatzes und verwischt die Naht zwischen b und a w. Diese einzige Unregelmäßigkeit der Gliedfolge fällt in der eintönigen Umgebung doppelt auf.

Zur Erkenntnis unserer Auffassung des Gliedbaus genügt neben unserer Tafel die Skizzierung der beiden Themen A und B:




b
p
(4)
sf
sf
(12)
sf
aw
pp
(14)
sf
pp
(16)
B
a
p
(4)
(8)



Die Rhythmik des Klanglebens.

Dem schlichten, erregungsarmen Gliedbau steht ein ebensolches Klangleben zur Seite, denn der Rhythmus des Tonraumes und der Tonfolge sind die beiden, wechselwirkend aufs engste verbundenen Formen des zweckvoll organisierenden musikalischen Bewußtseins. Sprunghafte Bewegungen, schnell sich folgende Axenverlagerungen, weites oder einseitiges Hinausgreifen in den Tonraum findet man hier nirgends.

Der Gesamtkreis der Klangbewegung beschränkt sich auf zwei Tonale es-dis und b-ais, deren Zentren g-h und c-e sind. Von ihnen wird c-e in der Mollform a c e zur praktischen Hauptaxe gemacht. Sie herrscht fast unbestritten durch ganz A, Aw und S hindurch, nur daß ihr in Aw die Dominantterz e-gis zweimal als Seitenaxe entgegengesetzt wird (b in Aw). Der einseitigen Bevorzugung der Dominantwerte, die beim Herrschen eines Dur-moll-Kreises die Regel ist, tritt B mit seiner auf S I (f-a) stehenden Axe etwas entgegen, indem es die Subdominantskala bis S III es-g belegt (B b) und den in den Eckteilen vorherrschenden Mollcharakter der Klangformen und -formeln nach Dur auflichtet. Die Durtonika a cis e wird ganz übergangen.

Die Bewegung durch den so abgegrenzten und geordneten Klangraum erfolgt gewollt träg, was in seltenem Axenwechsel und den formelhaft sich wiederholenden Rundgängen zum Ausdruck kommt. Partien erregten Schwankens, wo das Axengefühl unsicher wird, fehlen ganz. Man muß also von einer Bewegungsunlust, einer Lethargie des Klanglebens sprechen, parallel zu dem matten Wellenschlage in der Gliedfolge. Auch die Behandlung der Klangformen zeigt die gleiche Tendenz zur Schlichtheit, die wie Resignation anmutet bei auffallender Bevorzugung der Mollformen.

Die metrischen und elementaren Faktoren.

Die lineare Entfaltung der Themen überschreitet kaum den Raum einer Oktave. Ein kraftvolles Vordringen in einer Richtung fehlt ihr, sie dreht sich vorwiegend um einen Ton in unentschlossenem Auf und Nieder. Nur in Aw a wird dieser Bann etwas gelöst, die Melodie reckt sich etwas auf, es tritt eine imitatorische Gegenmelodie auf und der Satz wird reicher bei verstärkter Tongebung, alles Anzeichen

der hier sich vollziehenden Gipfelbildung. Außerhalb von Aw herrscht nur piano-Tongebung.

In der metrischen Haltung der Musik fällt das Fehlen jeder Dreiteilung der Zeitwerte auf, was wieder als stark sprechendes Mittel eines müden Ausdrucks zu beachten ist. Bloße Füllwerte trifft man auch bei den Sechzehntel kaum an (es sei denn in Vers 3 von Aw, b, den gebrochenen Klavierklängen), alles ist ausdrucksvolle Linie und Melodie.

Das Tempo ist mit andante, più tosto allegretto unzutreffend bezeichnet. Da die Taktzeiten etwa in der Dichtigkeit von etwa 50 ♩ in der Minute sich folgen, so ist das Tempo mehr ein langsames andante oder ein belebtes adagio zu nennen. Adagio più tosto andante wäre besser am Platze. Eine vergleichende Betrachtung der Tempoangaben Beethovens, wie sie später gegeben werden soll, wird zeigen, daß sie nicht immer exakt sind und öfter der sinngemäßen Auslegung durch den Spieler bedürfen, um nicht zu Irrtümern zu führen. Die Tempovorschrift Beethovens würde einen Vortrag von mindestens 70 Taktzeiten in der Minute verlangen. Man spiele so und man wird hören, daß dadurch die Musik einen hurtigen Gang erhält, wie er den hier beschriebenen Motivgebärden schlecht ansteht, auf jeden Fall aber ihnen einen wesentlich lebhafteren Stimmungscharakter beimischt. Eine Gangart zwischen andante und allegretto hat die Bagatelle op. 33, 6 mit 72 bis 80 Vierteln in der Minute. Ihr erster Vers lautet:

Allegretto quasi andante.



Gilt diese Tempobezeichnung zu Recht, so kann unmöglich die diesem Mittelbau beigegebene aufrecht erhalten werden. Aehnlich irrtümliche Tempoangaben

sind den Mittelbauten von op 28 und op. 57 beigegeben. Auch hier handelt es sich mehr um eine adagio- als um eine andante-Bewegung.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Der Aufbau nach dem Arienschema wird durch die vielen ausgeschriebenen variierten Wiederholungen fürs Auge wie fürs Hören etwas unübersichtlich. Er ist mit zwei Themen A und B gearbeitet. Jedes entspricht mit seinen vier Versen (16 Motiven) dem Schema der Doppelstrophe oder der sogenannten „zweiteiligen Liedform", d. h. die zentrale, dreiteilige Anlage (a b aw) wird nur angedeutet. Sie besteht aber doch, indem der dritte Vers (b) jedesmal eine wesentlich abweichende Haltung von a einnimmt, Vers 4 (aw) dagegen sich wieder dem Ausdruck der Anfangszeilen anschließt (vgl. das zu dieser scheinbaren Zweiteiligkeit oder nur angedeuteten Dreiteiligkeit eines Themas bei den Variationen von op. 12, 1 S. 56 Gesagte). A wird bei der Wiederholung (Aw) stark erweitert, indem b bei seiner Wiederholung (Motiv 9) nicht in die Tonika (a c e) zurückgeführt wird, sondern offen auf der Dominante (e gis h) stehen bleibt, wo es sich lange aufhält (17—24). Infolge dieser tonräumlichen Unabgeschlossenheit verliert b seinen Charakter als Themenabschluß ganz und es entsteht die Notwendigkeit, aw in solcher Bedeutung wiederkehren zu hören, dem in einer zweizeiligen Strophe (1—6 + 7—12) mit gesteigerten Ausdrucksmitteln entsprochen wird. Eine letzte Strophe (N 1—4 + 5—9) spricht ein kurzes ausdrucksvolles Schlußwort.

Hier in dem verbreiterten und zentral angelegten dritten Teile (Aw) der Arie gewinnt das erste Thema die völlige Vorherrschaft über das zweite und übernimmt die Gipfelung des ganzen Aufbaus. Man vergleiche mit ihrer meisterlichen Architektonik die weniger geglückte Anlage des Adagio in op. 12, 3.

Der Schlußbau.

Das Bauschema.

Das Schema des epischen Sonatenbaus erfährt hier folgende Ausgestaltung: (Siehe nächste Seite.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Die Schrittmotivzeit ist die 𝅗𝅥. Daher wäre das Stück besser im $^6/_4$-Takt zu notieren, wobei die vorliegende gerade Ordnung und der Wechsel der herrschenden und beherrschten Werte besser zu erkennen wären. Beethoven mag — wie in vielen ähnlichen Fällen den $^3/_4$-Takt gewählt haben, weil durch ihn das gleichfalls bedeutsame Zählmotivleben in Vierteln zur klaren Darstellung gelangt. Die Viertelmotive sind aber niemals die Schrittmotive, denn sie bestimmen nie den Vers und Strophenbau und somit gebührt ihnen auch nicht die Bevorzugung in der metrischen Schreibung, welche das Interesse der Spieler zu stark auf das motivische Kleinwerk und seine zu eingehende Behandlung lenkt, wodurch die Musik ihren leichtbeschwingten Gang und graziösen Charakter verliert. Am sinnfälligsten würde dieser in einer $^6/_8$ Notierung zur Anschauung kommen:



Wir werden aber unsere Beispiele, um das Vergleichen mit dem Notenbilde Beethovens nicht zu sehr zu erschweren, im $^6/_4$-Takt notieren.

E

A ‖: 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 . :‖

Z 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 , 9 10 ,

B 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 , 9 10 ,
11 12 ,
v 1 2 3 .

Aw ‖: 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 :‖

M

v 1 2 ,

C ‖: 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 . :‖
‖: 9 10 , 11 12 ,
13 14 , 15 16 :‖

Ü(A) 1 2 , 3 4 5 ,
6 7 , 8 9 ,
10 11 , 12 13 ,
14 15 , 16 17 .
v 1 2 , 3 4 , 5 6.

Ew

A ‖: 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 . :‖

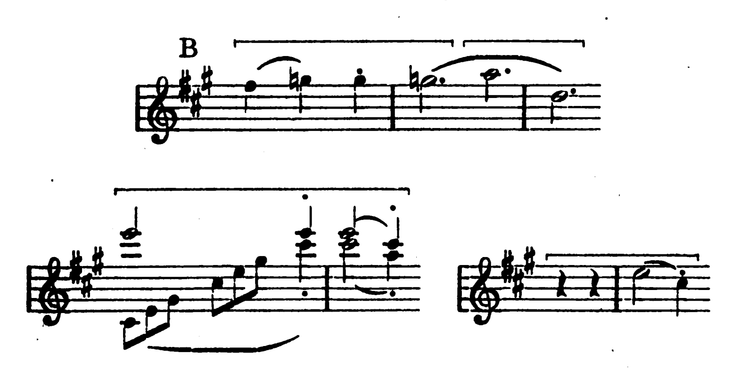
Z 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 , 9 10 ,

B 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 8 , 9 10 ,
11 12 .
v 1 2 3 .

Aw 1 2 , 3 4 ,
5 6 , 7 , 8 9 = 1
n 1 2 3 ≙ 4 5 ≙ 6 7 ,
8 9 , 10 11 .

Am energischsten treten die ♩ aus ihrer untergeordneten Rolle von Zählmotivzeiten im ersten Thema heraus, wo sie Gleichbeachtung mit den 𝅗𝅥. verlangen, in manchen Gruppen sogar die Vorherrschaft. Im zweiten Thema dagegen herrschen allein die 𝅗𝅥. Das dritte Thema nimmt eine Uebergangsstellung ein.

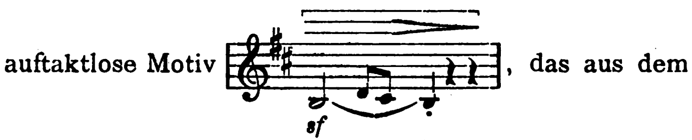
Dort, wo die Motivordnung in 𝅗𝅥. herrscht (im zweiten Thema), finden sich gleichgewogene Motivgestalten wie diese: Typus 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥., Formen:



Das dritte Thema dagegen ist charakterisiert durch Motivformen, bei denen die weibliche Endung vermehrt ist, z. B.:



Der Baß von C bringt vorwiegend das rein fallende auftaktlose Motiv

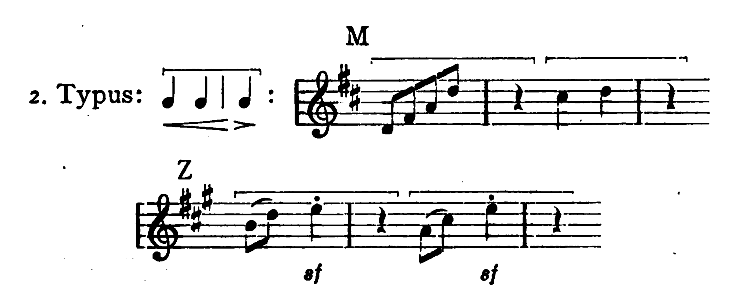


, das aus dem Schlusse des ersten Themas hinübergenommen ist.

Das Motivleben in ♩ bevorzugt folgende Formen:







Den Achteln und Achteltriolen ist keine motivbildende Kraft mehr gegeben; sie dienen nur noch der Füllung und Belebung der Tonfolge. Nur am Schlusse des Baues sprechen sie als motivische Gebärden mit, welche trotz ihrer Kürze sich doch recht scharf einprägen und den Klavierspieler meist verleiten, ihnen ausschließlich diese motivische Gestalt | 3 | zu geben, weil sie ihm pianistisch am bequemsten ist und dieses zweiteilige Teilmotiv durchzuführen:



wodurch die bisher ungestörte zweizeitige Motivordnung in in eine dreizeitige in umschlagen würde ($^3/_2$ Takt statt 2/ Takt). Das ist aber nicht der Sinn und Zweck dieser Bildung. Sie soll wohl die Motivordnung komplizieren, aber nicht umstürzen. Das besprochene Keimmotiv ist also bald fallend, bald steigend | zu nehmen und hat sich der herrschenden Motivordnung völlig einzuschmiegen, wodurch es erst reizvoll wechselnd erscheint, je nachdem es im Auftakt, Schwerpunkt oder in der weiblichen Endung der Schrittmotive steht.

Die Zweiergruppe, die fast ausschließlich herrscht, tritt oft in der ungleich gewogenen Fassung: | | auf. Diese bedeutet für das Zählmotivleben in den ungleich gewogenen viermotivigen Vers:



in welchem das erste Motiv allein eine gekürzte Sinneinheit bildet und die Motive 2—4 eine auf drei Motive vergrößerte Zweiergruppe mit herrschendem zentralen Motiv darstellen. Diese Gewichtseinfühlung und Gliederung ist für die ersten drei Gruppen des ersten Themas charakteristisch. Nur durch sie bekommt es den leichtschwebenden Fluß:



der eben auf dem ungleichen Umfange des ersten (leichten) und zweiten (schweren) Motivs mit seiner weit ausladenden Wellenbewegung mit wohl ausgeprägtem Auftakt und lang verschwebender weiblicher Endung beruht. Bei der gleichgewogenen Gruppenfassung:



fallen diese reizvollen rhythmischen Erlebnisse fort und machen einer bequemer erfaßbaren, aber darum auch weniger anregenden Gleichgemessenheit Platz.

Der Gliedbau.

Das erste Thema ist hiernach so zu verstehen:





Manche werden die zweite Gruppe (3—4) gleichgewogen, d. h. | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝄽 nehmen wollen, dem widerrät aber, neben den bereits entwickelten Bedenken, Beethovens dynamische Vorschrift.

Das zwischen A und B vermittelnde Thema (Z) ist gleichfalls eine zweizeilige Strophe, umfaßt aber im zweiten Verse drei Gruppen (5—10). Linear gibt es sich weit erregter als die Kernthemen:

Z

Man sieht, daß hier die Motive gleichmäßiger ausgebildet sind, aber immer noch wird dem Auftakte etwas mehr Zeit zugebilligt als den Endungen; die *sf* sind als Aufforderungen zur Auftaktsbildung zu verstehen: *sf* .

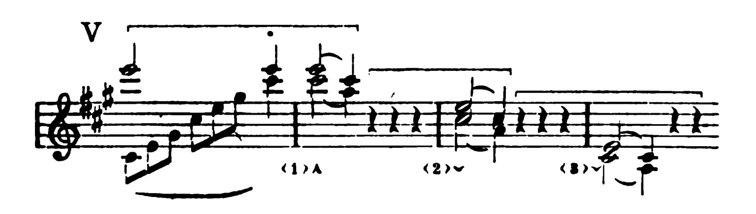
Aus der sich beruhigenden Schlußgruppe (9—10) von Z blüht folgender Gesang als zweites Thema (B) auf:



Im Grunde ein schlichter Dreizeiler nach dem Typus 1—4+5—8+9—12 ist diese Strophe ein Beispiel dafür, wie auch innerhalb einer Strophe der belebende Wechsel von überhängenden vergrößerten und entsprechend verkümmerten Versen auftreten

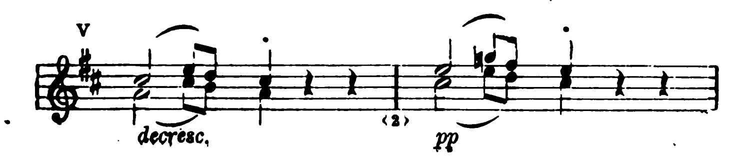
kann, was man im Motiv- und Gruppenleben überall beobachtet. Die fünfte Gruppe (9—10) muß aus klanglichen Gründen noch als Abschlußgruppe zum zweiten Verse gezogen werden, da erst das zehnte Motiv den erwarteten E-dur-Klang in der Grundlage bringt. So bleibt der dritte Vers nur noch in der gekürzten Gestalt einer Zweiergruppe bestehen, denn was folgt, darf nicht als abschließendes, bestätigendes Geschehen des Voraufgegangenen aufgefaßt werden, da es der mit e-gis-h erreichten tonischen Entspannung, hartnäckig den Subdominantklang a cis e entgegenruft und somit die Herrschaft des E-dur-Klangs wieder zweifelhaft machen will, worauf ja auch die folgende Wiederholung von A eingeht.

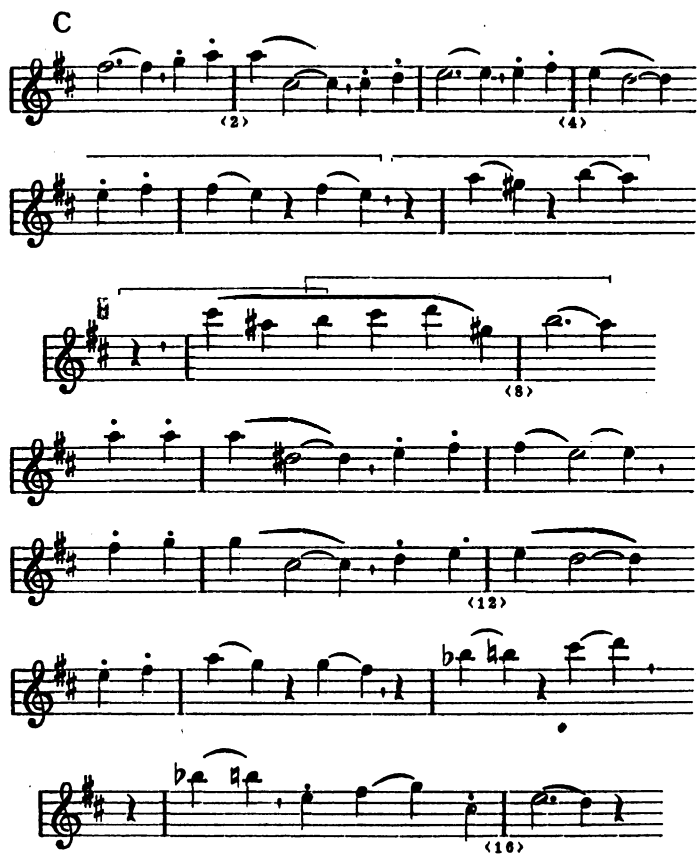
Die Dreiergruppe:



ist als Vorhang zu Aw zu erleben, als spannende Einleitung, und als solche ist sie von höchst eigener Wirkung. Es wird den metrisch exakten Vortrag sichern, wenn man dem leeren Dreivierteltakt auftaktige Bedeutung gibt, was zugleich die spannende Wirkung dieses Vorhangs erhöht.

Mit einem Gruppenvorhang wird auch das zentrale dritte Thema C eingeleitet:





Ueber das Charakteristische der Motivformen ist bereits gesprochen worden (s. S. 129). Es liegt in der bevorzugten Ausbildung der weiblichen Endung, welche in den beiden Anfangsgruppen des zweiten und vierten Verses zur Bildung von Anschlußmotiven führt, welche den Taktschwerpunkt leise überbieten.

Die Gruppen- und Versordnung ist ganz ebenmäßig, so daß ein schlichter anmutiger Gesang ersteht,

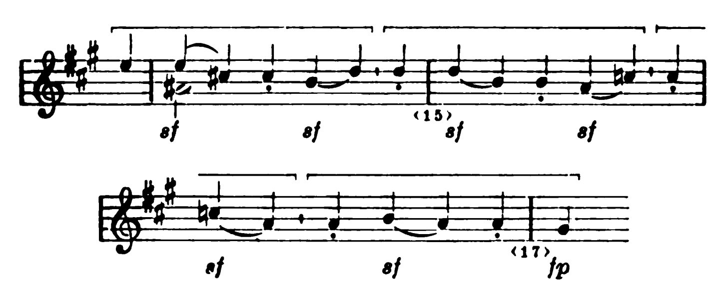
der, an sich von großer Schönheit, infolge der zu großen Gleichartigkeit der ihn umgebenden Partien an Wirkung einbüßt.

Zwischen M und Ew wird hier eine ausgedehntere Ueberleitung eingeschoben. Im Rondo des op. 12, 1 fand sich Aehnliches zwischen E und M, also *vor* dem dritten Thema (s. S. 74). Es fragt sich, was zweckmäßiger ist. Die Praxis der Wiener Meister bevorzugt das hier geübte Verfahren, nach welchem das dritte Thema unvermittelt einsetzt und das ist zweifellos das Wirkungsvollere und für die Gesamtwirkung Zweckmäßigere. C soll gegenüber A und B, welche, in E vereinigt, ein mehr oder weniger einheitliches Erlebnis darstellen sollen, ein zentrales Kontraststück bilden. Fast stets orientiert es sich um die subdominantische Axe oder nützt den Dur-moll-Kontrast aus (op. 24). Es nimmt auch in metrischer und motivischer Hinsicht, wie in seinem Gliedbau eine (hier noch etwas vermißte) gegensätzliche Haltung ein. Soll ein Gebilde aber spannend, d. h. fremd und überraschend, wirken, so ist seine unvorbereitete Einführung sicher die Wirkungsvollere. Nach erzielter Spannung tut jedoch ein allmähliches Zurücklenken gute Wirkung. Das gleichsam tastende Sich-zurückfinden in das Hauptthema ist ein Moment im Aufbau, wo der Tonsetzer das ästhetische Wohl und Wehe seiner Hörer eindringlichst beeinflussen kann durch die Kunst der Ueberleitung, von der die Stimmung des wohligen Hangens zwischen verklungenen und wieder erwarteten bekannten Erlebnissen abhängt.

Motivisch lautet die Aufgabe der vorliegenden Ueberleitung: Auswechselung der fallenden Motivform gegen auftaktig betonte Gebärden wie oder ,

in tonräumlicher Hinsicht Wiedergewinnung von a-cis als Axe und die Beseitigung der Herrschaft von d-fis. Die Klangbewegung bedient sich starker Mittel, aber nicht so starker, wie es nach der enharmonischen Fehlschreibung des Tonsetzers scheint. Der Vorgang der Ueberleitung vollzieht sich in einer vierzeiligen Doppelstrophe (1—17):





Die Eigenart dieser Musik ruht in der starken Klangbewegung, die hier gruppenweise in einstimmiger melodischer Darstellung bewerkstelligt wird und gerade diese einstimmigen Partien vollziehen die entscheidenden Schritte, indem sie die neuen subdominantischen Werte c b as einführen und zwar immer an den Enden der Verse (Motiv 5 und 9), wodurch die Strophe in steter tonräumlicher Spannung bleibt. Ueber die enharmonische Umdeutung von b zu ais (statt g zu fisis nach Beethovens Schreibung) wird später zu sprechen sein (S. 143).

Der folgende Vorhangsvers (1—6), dessen Melodie nach überstandenen klanglichen und motivischen Mühen so hoch aufspringt, sollte möglichst mit auftaktigen, straff vorwärtsdrängenden Motiven ausgestattet werden. Für den Baß seien Zählmotive des Typus empfohlen, der Melodiestimme steht wohl der Typus , der ja auch im erwarteten A wieder vorherrschen soll, besser an.

Das letzte Auftreten des Kopfthemas (Ew, Aw) erfolgt in den erweiterten Maßen einer Coda, in der zwei Zweizeiler aufgestellt werden, deren Ende und Anfang sich ineinander verschränken (9 = 1). Die erste der beiden Strophen erkämpft der Großterz a-cis die endgültige Herrschaft und die zweite (n) bestätigt sie. Sie lauten:


Ew Aw
p
‹2›
pp
‹4›
cresc.
‹7›
sf
sf
‹9› = 1
n
p
fp
‹3∧›
‹3⌣›
‹5∧›
‹5⌣›
fp



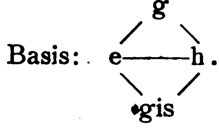
Der dreigliedrige dritte Vers (1—7) ist am eigenartigsten gefügt. Er besteht aus drei Dreiergruppen; das Schlußmotiv der beiden ersten verschränkt sich mit dem Anfangsmotiv der folgenden. Welchen metrischen Anteil man von Motiv 7 ab den Motivendungen und welchen den Motivauftakten zusprechen will, ist Sache der persönlichen Auffassung. Die hier vorgeschlagene Auffassung will durch den Wechsel von gekürzten und überhängenden Motiven den Pulsschlag in den Gruppen möglichst lebendig machen.

Die Rhythmik des Klanglebens.

E belegt das Tonal

f ⟍ ⟋ eis
a—cis

und macht die zentrale Großterz a-cis zur herrschenden Axe. Ihr treten in Z und B als dominantische Seitenaxen e-gis und h-dis (D 1 und 2) als subdominantische Ausgleichsaxe in B g-h (in der Mollform e g-h) gegenüber. Das zweite Thema ist (wie auch B im Rondo des op. 12, 1) ein Beispiel für die Darstellung des zehnstufigen Dur-moll-Kreises mit doppelter Basis:

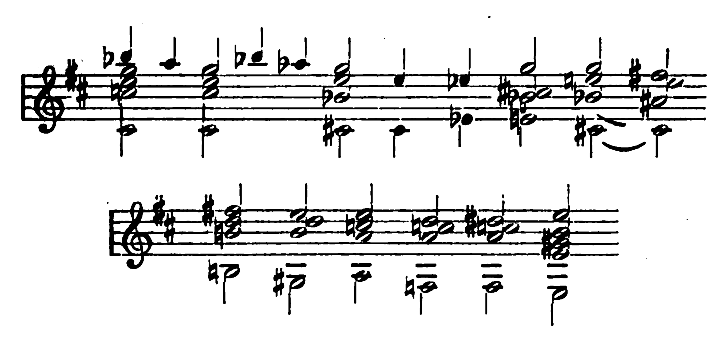


C macht die erste Subdominantterz d-fis zur Hauptaxe, indem es die drei Axen d-fis, a-cis und g-h aufstellt und den Tonkreis gleichschwebend zum Tonal

b ⟍ ⟋ ais
d—fis

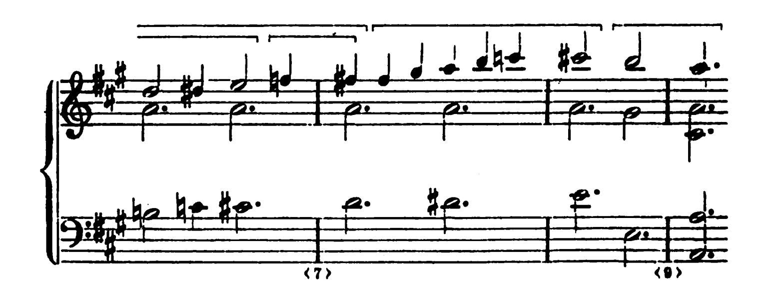
ausbaut. Es besteht also am Schlusse von ME zwischen E und M die Axenspannung a-cis:d-fis, die in M 2 (Ü) eine starke subdominantische Verschärfung erfährt, indem hier die Axe weiter subdominantisch bis f-a (SIV) verschoben wird. Im dritten Verse von Ü (12—13) schwebt sie, wo der verminderte Septakkord (cis e g b, in Beethovens Schreibung fisis ais cis e) einsetzt, schwankend auf der Dur-moll-Doppelbasis d $\frac{f}{fis}$ a, rückt dann durch enharmonische Umdeutung des cis e g b zu ais cis e g (b = ais) hinüber auf die Doppelbasis h $\frac{dis}{d}$ fis, entscheidet sich für h d fis, von wo leicht zunächst die Dominante (e-gis) und darauf die Haupt- und Zentralaxe a-cis wieder gewonnen wird.

So interessant und spannend dieses tonräumliche Erlebnis an sich auch ist, so wirkungsvoll es gebracht wird, einen befriedigenden Ausgleich der zwischen E und M bestehenden starken Subdominantspannung hat es nicht gebracht, denn die Klangbewegung ist nach der Dominantseite hin nicht über ais-e vorgedrungen, denn man darf sich durch Beethovens enharmonische Fehlschreibung nicht täuschen lassen. Diese (fisis statt g usw.) beruht offenbar auf dem Gefühl des Tonsetzers, daß eine dominantisch ausgleichende Bewegung nötig ist. Aber sie läßt sich nicht durch dominantische Notenzeichen herbeiführen. Jeder unbeeinflußte Hörer, sofern er überhaupt imstande ist, solche tonräumlichen Verhältnisse vorzustellen, hört g, b, as statt fisis, ais, gis, denn der Vorstellungsverlauf in M-Ü (7—17) ist dieser:



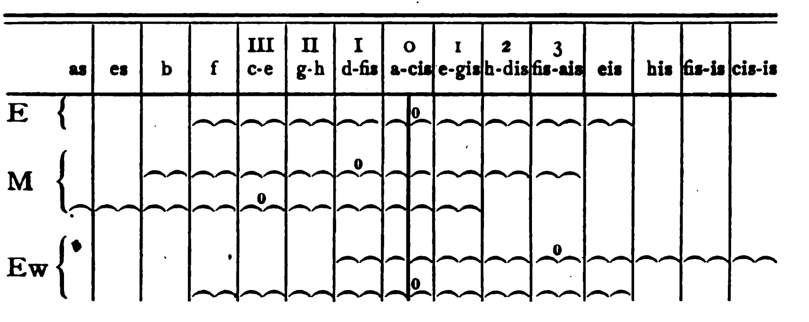
So muß man also in Ew die ausgleichende Dominantbewegung erwarten. Offenbar hat auch der Tonsetzer ihre Notwendigkeit gefühlt und sie wieder, da ihm die erlösende Bewegung nicht gelang, durch enharmonische Fehlschreibung zu geben versucht, was natürlich keinen Ersatz bietet. In der ersten Strophe der Coda (3—9) schreibt Beethoven die Dominantwerte ais eis, his, fisis, welche aber als b, f, c g zu erleben sind, denn es handelt sich bei dieser Klangfolge:





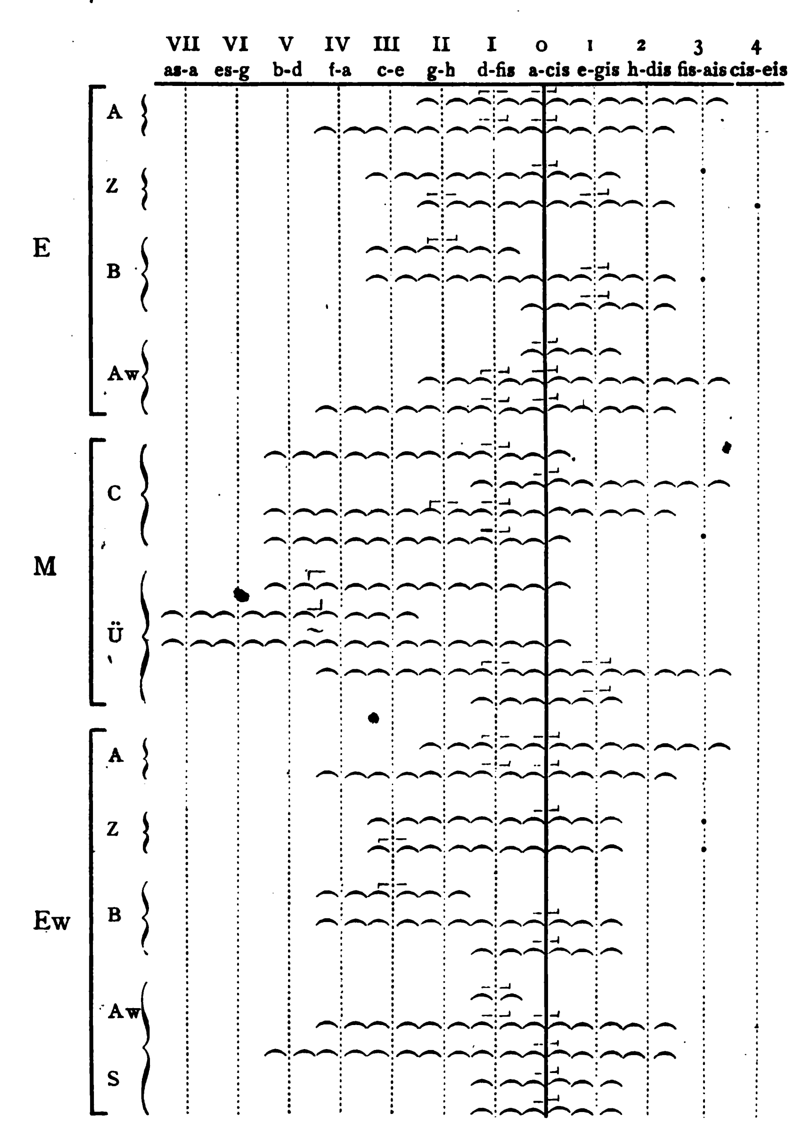
um einen schlichten Uebergang von D-moll-Dur nach nach A-moll-Dur. Einzig die doppelten Basen in diesen Dur-moll-Kreisen machen die Klangbewegung etwas zweideutig. Aber man sieht, daß die von Beethoven notierten Fernwerte hier nichts zu sagen haben und nur verwirren. Sie entstammen tonräumlichen Gebieten, die wohl hätten betreten werden sollen, zu denen hin es den Tonsetzer offenbar auch zog, die er aber nicht zu fixieren wußte. Die Stelle, von wo ab das tonräumliche Ausgleichsverlangen enttäuscht wird, ist die Wendung nach A-moll (Axe a c e) in Ew Z. Das zweite Thema hätte in Ew keinesfalls eine (subdominantisch versetzte) Nachbildung seiner ersten Erscheinungsform in E sein dürfen, sondern hätte eine Bewegung in die Dominante einleiten müssen (vgl. die Ausführungen über die Klangbewegung im Anfangsbau von op. 24)

welche bis zum siebten Dominantwerte cisis hätte ausgedehnt werden können. Dann erst wäre ein Ausgleich der in M Ü bis as geführten Subdominantbewegung erreicht worden, wie aus der folgenden Skizze zu ersehen ist:



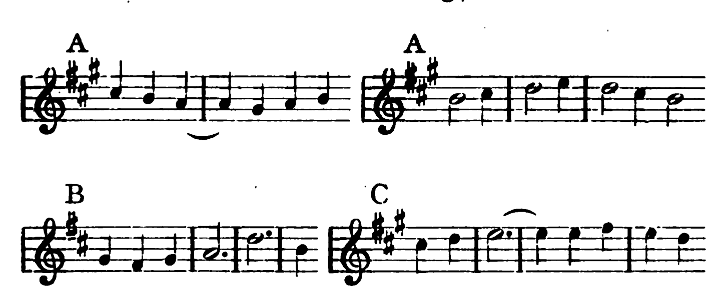
welche die belegten (und in Ew nicht belegten, aber zu fordernden dominantischen) Werte im Ausmaße je eines Tonales durch eine Schlangenlinie andeutet. Zur näheren Nachprüfung der besprochenen Klangbewegung ist die folgende graphische Darstellung beigegeben. (Siehe S. 146.)

Ein Vergleich dieses Planes mit dem der Klangbewegung in op. 12, 1, Rondo, zeigt bei beiden Schlußbauten die gleiche Erscheinung: einen einseitigen Ausbau der Subdominantseite ohne ausgleichende Berücksichtigung der Dominantseite. Es wäre übertrieben, diese Art der tonräumlichen Anlage fehlerhaft zu nennen, sie ist eben nur einseitig und darum weniger reich an tonräumlichen Gegensätzen, als sie ein doppelseitiger Ausbau zu vermitteln vermag. Daß diese einseitige Pflege der Subdominantwerte Beethovens bewußter künstlerischer Absicht entsprang, kann man bestimmt verneinen, wenn man das tonräumliche Vorgehen in späteren reiferen Werken kennt.


VII VI V IV III II I 0 1 2 3 4
as-a es-g b-d f-a c-e g-h d-fis a-cis e-gis h-dis fis-ais cis-eis
E
A
Z
B
Aw
M
C
Ü
Ew
A
Z
B
Aw
S

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Die lineare Haltung der Themen des Schlußbaues ist der des Anfangbaues recht gegensätzlich. Waren dort längere fallende Linie ein bestimmendes Merkmal, so ist für den linearen Zug aller drei Themen des Schlußbaues eine horizontale, im Ganzen weder steigende, noch fallende Entwicklung charakteristisch. Stellen wie in M ü, wo ein Motiv hartnäckig für eine längere Strecke in der gleichen Tonhöhe verharrt, sind für diese horizontale Tendenz der Linienführung recht bemerkenswert. Aehneln sich die Themen schon in der linearen Gesamthaltung (nur Z und S weist eine erregtere Führung der Linie auf), so binden sie allerlei intime lineare Merkmale aneinander, z. B. das stufenweise Fortschreiten über drei oder vier Töne mit sich anschließender Wendung; z. B.:



Das ergibt eine Einfarbigkeit, die nicht genügend durch Kontraste aus anderen Ausdrucksgebieten aufgefrischt wird und stark zu der milden, gleichmäßig freundlichen Stimmung dieser Musik beiträgt, die heute nicht so anspricht, wie eine erregte, gegensatzreiche Sprache.

Den einzigen auffallenden linearen Gegensatz bringt Z mit seinen keck auf- und abfegenden Arpeggien. Sie werden auch geschickt zur Auffrischung der Coda verwendet, und zum Schluß er-

innert die absteigende Dreiklangslinie e cis a e an den Beginn des Anfangsbaus.

Mild und zart ist auch der Grundton der Dynamik des Tonsatzes, wie der Tongebung. Füllstimmen finden sehr sparsam Verwendung und der durchsichtige, stimmige Satz soll zumeist piano vorgetragen werden. Alle drei Themen stehen in diesem matten Lichte, dem nur einige kurze Fortegruppen als Kontraste aufgesetzt werden. Nur in Mü erfolgt ein heftiger Forte-Ausbruch. Es ist höchst bezeichnend, daß er außerhalb der Kernthemen in einem Ueberleitungsgliede liegt. Charakteristisch sind die zahlreichen *sf*-Spitzen, mit denen die Auftakte in den Viertelmotiven scharf geschliffen werden ♩ | ♩ ♩. *sf*

Noch ärmer an Gegensätzen ist die metrische Haltung der Musik. In der Themenmelodik haben nur die Viertel und die Halben, bzw. die 𝅗𝅥. das Wort. Wieder ist es nur das Zwischenthema (Z), das mit seinen Achteltriolen etwas regeres Leben in dem behaglichen Wiener Walzerton bringt. Könnte das zweite Thema, mit der entsprechenden Begleitung versehen, nicht von Johann Strauß oder Lanner sein? Die Begleitstimmen leben zu ausschließlich in der Achtelunterteilung (♪♪♪♪♪♪). Man vergleiche dieses Rondo in all diesen Punkten mit anderen, die auch von Freundlichkeit und Heiterkeit sprechen, und man wird erkennen, wie dort, wo mehr auf Kontrastwirkungen geachtet wird (z. B. Op. 24), auch die hellen Stimmungen strahlender herauskommen als hier, wo die Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit der Ausdrucksmittel (kaum mit bestimmter künstlerischer Absicht) zu stark betont ist. Das geht bis zu Aeußerlichlichkeiten, wie den häufigen Wechsel von legato- und staccato-Vortrag. Alle drei Themen haben diese niedlich hüpfenden Figuren.

Die Tempovorschrift lautet allegro-piacevole, d. h. frisch und freundlich, also nicht hetzen, aber auch nicht schleppen, wozu man leicht kommen wird, wenn man, Beethovens 3/4 Taktnotierung folgend, sich zu eingehend und liebevoll mit den Viertelmotiven beschäftigt. Durchweg herrscht ein recht flottes Walzertempo und man muß etwa 80—84 𝅗𝅥. in der Minute geben.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Der Schlußbau wird auf dem Formschema des erzählenden Sonatenbaus errichtet. Da auch der Anfangsbau ein leichtes Gefüge und einen hellen Ton zeigt, indem er die dramatischen Konflikte mehr meidet als betont und rondoähnliche Züge aufnimmt, so muß der Schlußbau, da er den Anfangsbau im Ausdruck des Mühelosen, Leichtschwebenden übertrifft, die undramatischen Züge seines Schema betonen und kann daher für die Erkenntnis des Typischen am Rondobau wichtige Einsichten vermitteln, wie andrerseits die Gestaltung des dramatischen Schemas im Anfangsbau eine (mit künstlerischer Absicht) uncharakteristische, nämlich recht undramatisch war.

Jedenfalls läßt dieses Rondo eine größere Beherrschung der Gestaltungsmittel erkennen, als der Schlußbau in op. 12, 1. Es ist reicher in den Motivformen, da er fast durchweg eine zweifache Motivordnung gleichzeitig entwickelt (in 𝅗𝅥. und in ♩) Auch im Versbau beginnt sich freieres Leben zu regen infolge häufiger wechselnden Motivgewichts, in den Gruppen und abwechselnder Verwendung des zwei- und dreistelligen Verses. Auch die Dreiergruppe spricht bereits zweimal bedeutsam mit. Kurz, der Wellenschlag der Motive und Gruppen dieser Musik ist bei aller Leichtflüssigkeit kein ganz regelmäßiger, sondern öfter wechselnd, aber den Strophenbau beherrscht eine große — fast

zu große — Klarheit. A ist ein schlichter Zweizeiler (1—4+5—8), B ein ebenso schlichter Dreizeiler (1—4+5—8+9—12), C eine völlig regelmäßig liedförmig gebaute Doppelstrophe, wie sie das Rondo der ersten Sonate noch vermissen ließ. Auch die zwischen diesen Kernthemen auftretenden Zwischenthemen und die Ueberleitung von C zu A in Ew zeigen eine große Regelmäßigkeit der Versfolge (s. die Tafel des Gliedbaues). Nun wird A alle drei Male, wo es als schlichter Zweizeiler auftritt, wiederholt und ebenso C in seinen beiden Hälften; dadurch wird die Klarheit in der Themenfolge zu einer Selbstverständlichkeit, die das Interesse manches Hörers herabstimmen kann. Denn auch die drei Themen, gegeneinander gehalten, bieten nicht genug an Kontrasterlebnissen und sind letzten Endes aus einer Grundstimmung geboren. Eine solche, fast hartnäckige Einstimmung auf e i n e n Gefühlston (hier einen heiter bewegten) steht nur jenen hurtig dahineilenden Rondi gut, die den Hörer gar nicht zu einem bemerkenswerten Wechsel der Stimmung kommen lassen wollen und in dieser eintönigen Geschäftigkeit ihre besondere Perpetuum-mobile-Wirkung suchen. Von dieser Art ist aber das vorliegende Rondo nicht, sondern es ist auf ein gewisses Verweilen und Vergleichen der Erlebnisse angelegt, und darum könnte es wohl prägnanter und gegensatzreicher geprägt sein, wie es im Rondo des op. 24 der Fall ist.

Beethoven mußte im dramatischen Sonatenbau früher zum überzeugenden Sprachausdruck gelangen, als in dem heiter und leicht gestimmten erzählenden Sonatenbau, denn er ist von Haus aus Pathetiker und Romantiker, soviel er auch noch von der kühleren Art in Ernst und Scherz, wie sie die Barock- und Rokkokomusik Bachs, Händels, Haydns und des jungen Mozarts kennzeichnet und von der Kunst der Rede in solchem gebändigten Tone übernahm.

Während er in seinen dramatischen Sonatenbauten gleich das nur ihm eigene unnachahmliche Pathos findet, ist er in seinen Rondi anfangs noch etwas konventionell und — am reifen Haydn und Mozart und Ph. E. Bach gemessen — unbeholfen. Das Rondo ist für ihn nicht das gegebene Formschema für seine Sonatenschlußbauten. Das sah er wohl schon nach der Sonate patethique op. 13 ein, wenn er ihm auch noch später vollendete und eigenste Ausgestaltungen zu geben wußte.

Hier hat er diese Meisterschaft, eine (heitere) Grundstimmung gegen Kontraststimmungen hell und sieghaft aufleuchten zu lassen, statt sie in mehrfacher verwandter Ausprägung zu bringen, noch nicht gefunden. Vor allem mangelt es dem dritten Zentralthema an neuen Farben. Schon allein der gleiche metrische Grundton gleicht es dem zweiten Thema zu sehr an.

Man beachte, mit wie begrenzteren Mitteln hier der Ausklang des Aufbaus bewirkt wird, als in op. 12, 1. Der Wunsch zu verblüffen fehlt hier. Weder das Klangleben noch die motivische Gestaltung bringt Ueberraschungen. Aber man wird in diesen Schlußstrophen, trotz oder wegen der meisterlichen Beschränkung, die dennoch erzielte kleine Endsteigerung mehr bewundern müssen, als im Rondo des op. 12, 1, wo sie mit stärkeren und eigenwilligeren Mitteln erreicht wird.

Dritte Sonate, op. 12, 3.

Der Anfangsbau.

Das Bauschema.

Daß in diesem Anfangsbau wieder ein andersgearteter Bauwille dem Schema einen eigenen Charakter einprägt, wird schon unsere Zahlenskizze erkennen lassen. Es ist vor allem das breite zweistrophige zweite Thema mit seinem langen dreigruppigen Schluß- und Gipfelverse und dann die mehrteilige Ausgestaltung von M, die auf den ersten Blick auffallen: (Siehe S. 153.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Der Eindruck reichen und rauschenden Geschehens, der von dieser Musik ausgeht, haftet vorwiegend an der Tonfolge, ihren metrischen und mehr noch ihren rhythmischen Gestaltungen. Das Motivleben fällt dadurch auf, daß es meist gleichzeitig oder abwechselnd in zwei Ordnungen pulst, einer in 𝅗𝅥 bemessenen geraden Schrittordnung unter der oft ebenso stark, bisweilen noch stärker eine Zählmotivordnung in ♩ mitspricht. Hie und da gewinnen selbst noch die Keimmotive in ♪ mehr als bloß schmückende und metrisch füllende Bedeutung. Zwar wird niemand Gebilden wie ♪ | ♪ in den Viertelmotiven ♩ ♩ ♩ | ♪ (Z u. N) Beachtung schenken, und es wäre in der Tat in solchen Situationen eine unkünstlerische Kleinkrämerei, die Auf-

E

A 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12 13.

Z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10,
11 12, 13 14 15.

B a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16.

b 1 2, 3 4, 5 6,
7 8 9, 10 11 12, 13 14.

N 1 2, 3 4, 5 6.

ü
═
Ma 1 2 3 4 = 1

M

a(C) 1 2, 3 4, 5 6 7,
8 9 10,
11 12, 13 14 15, 16 17.

b(N) 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12 13, 14 15.

c(B) 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 = 1

Ew

A 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

Z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 9.

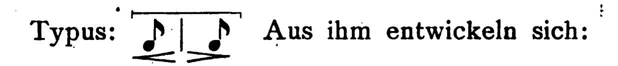
B a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16.

b 1 2, 3 4, 5 6,
7 8 9, 10 11 12, 13 14.

N 1 2, 3 4, 5 6.

S 1 2 3, 4 5,
6 7, 8 9,
10 11, 12 13.

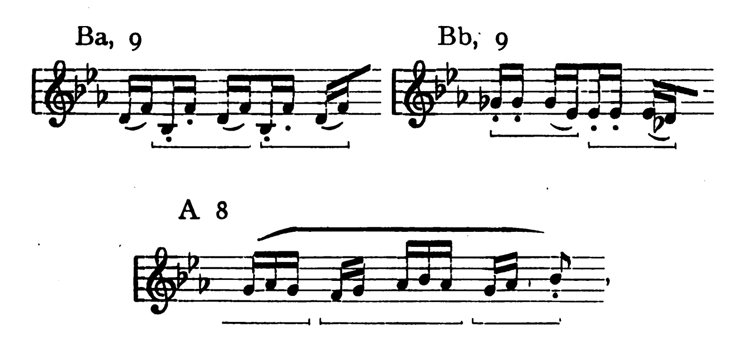
merksamkeit auf solche Teilgebilde hinlenken zu wollen. Solche letzten Spaltmotive treten aber ins Bewußtsein, wo sie eine Gestalt annehmen, die für die Charakterisierung der motivischen Gesamthaltung Bedeutung gewinnt, wie z. B. an folgenden Stellen:







Erst wenn der Geiger die Achtel als Auftaktswerte, welche in die folgenden Schwerpunktspausen hineindrängen, behandelt, wird er solche Takte davor bewahren, daß sie, aus dem erregten Ton fallend, einen oberflächlich leichten Charakter annehmen. Durch Unterteilung der Achtel werden noch folgende Keimmotivformen gewonnen:





Diese Bildungen sind so charakteristische Geberden für sich und übrigens auch in Beethovens Notierung durch legato-staccato-Zeichen, oder Balkenbrechung so unzweideutig als motivische Geberden gekennzeichnet, daß kein sorgfältiger Spieler darüber hinwegspielen wird. Freilich hier kommt es aufs technische Können an, das nicht nur den Anforderungen eines mächtigen agogischen Triebs, sondern ebenso oft (wie diese Fälle zeigen) auch den eines hochdifferenzierten motivischen Denkens genügen muß.

Die Zählmotive in Vierteln sprechen überall bedeutsam mit, indem sie, teils in den Auftakten des steigenden Typus (a), teils in den Endungen des gegensätzlichen fallenden Typus (b) als charakteristische Kleingebilde bemerkt werden.





Ueber diesem motivischen Kleinwerk geht die zweizeitige Motivordnung in Halben ihren ruhigen Schritt und bestimmt den wuchtigen Charakter der beiden Hauptthemen A und B. Die drei Typen dieses Grundmotivs treten u. a. in den folgenden Varianten auf:



Für das Schrittmotivleben (in 𝅗𝅥) ist es charakteristisch, daß bestimmte Motivtypen (a, b oder c) selten, klar und konsequent ausgeprägt werden. Vielmehr fluten die Motive oft über, so daß der Wechsel zwischen gekürzten und überhängenden Motiven die Regel ist, was ja auch dem erregten Gang dieser Musik angemessen ist. Dagegen ist im Zählmotivleben (in ♩) ein langandauerndes Festhalten an einem einmal aufgestellten Typus zu beobachten. Die Geberde ♩♩♩ | ♪ hämmert, oft versteckt und aufgelöst, hier leiser, dort aufdringlicher über lange Strecken fort. Nur der Klavierspieler, der sie z. B. in der ersten aufgewühlten Strophe in M nicht vergißt, sondern sie

stets als motivischen Kern im Ohre behält, wird im Stande sein, das virtuose Gewoge mit der erforderlichen eisernen Festigkeit der Tonfolge zu geben, falls er die dazu nötigen Muskeln und Knochen hat.

Der Gliedbau.

Das erste Thema (A) baut sich so in drei Versen auf.



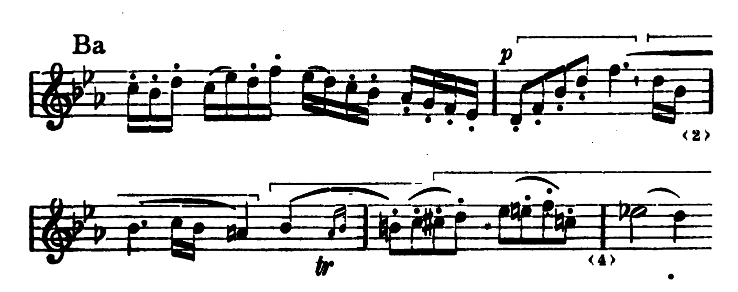


Man beachte, wie tönereich die Motive gleich von Anfang an auftreten, wem so die Motive strotzen und überfließen, des muß das Herz voll sein. In der zweiten und dritten Zeile drängen sich sogar Ausklang und Auftakt ineinander und die Schlußgruppe der Strophe schwillt zur Dreiergruppe (11—13) auf. Im Verhältnis zur Ausdehnung von E ist aber das erste Thema kurz gefaßt und es wird nach einmaligem Vortrage verabschiedet und gleich zur Ueberleitungsstrophe Z übergegangen, welche gleichfalls als dreizeilige Strophe geformt ist:



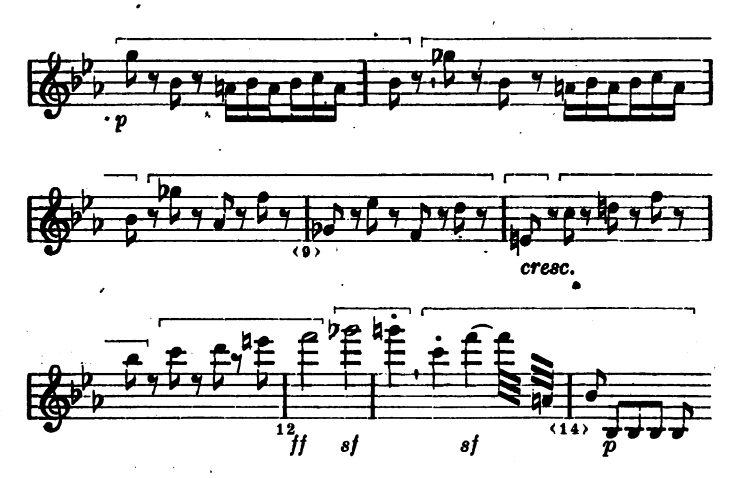
Der Gipfel dieser Strophe liegt am Ende des zweiten Verses (M 10), wo das Ziel der Klangbewegung, die zweite Dominantterz (f-a) erreicht ist; der folgende dritte Vers bringt zwei bestätigende und die Axe befestigende Gruppen.

Das Gipfelthema B besteht aus einer Doppelstrophe (1—8 + 9—16) nebst einer, den Höhepunkt der Themenentwicklung bringenden, kühnen zweizeiligen Strophe (1—6 + 7—13):





8
(8)
p
tr
(12)
(16)
Bb
cresc.
cresc.
(2)
f
(4)
ff
(6)



Diese Strophenkette steigert sich machtvoll nach dem Ende zu, wo sie in der Dreiergruppe 10—12 ihre lineare Spitze und den Gipfel erreicht, wie auch die Klangachse (b-d) wiedergewinnt. Diesen Moment des Sieges kennzeichnet die Musik gleichsam durch das unerwartete Stillstehen auf den Schrittzeiten.

Sehr geschickt ist ein Bruch zwischen dem Schlußmotiv 16 der ersten Doppelstrophe und dem Beginn der folgenden Gipfelstrophe vermieden worden, indem die Schlußgruppe (15—16) bereits eine metrische Steigerung durch Einführung von erfährt, die sich dann in der dritten Strophe zur wilden Jagd in steigert. Zugleich ist der Schlußton b (16) linear eng verknüpft mit den fallenden Figuren der folgenden Strophe. In ihnen wirkt ständig die auftaktige Motivform (siehe die Skizze S. 161). Nur in Motiv 9 tritt eine äußerst charakteristische langausklingende weibliche Endung auf. Sie läßt über die Gliederung dieser Zeile in zwei Dreiergruppen

(7—9 + 10—12) und eine Schlußzweiergruppe keinen Zweifel. Solch starke zeitliche Spannung, wie auch die zackige und weit ausgreifende lineare Emporführung der Melodie geben diesem Schlußverse vor allen andern des Themas die Vorherrschaft, und das Anwachsen der Tonstärke bis zum *ff* wie auch die Fülle des Satzes bestätigen es.

N wird, nach so wuchtigen Ereignissen, auf einen schlichten sechsmotivigen Vers beschränkt, der die Erregung etwas glättet:



Er erreicht das durch seinen ebenen Gliedbau, seine beruhigte lineare und metrische Haltung, durch die Heraushebung der weiblichen Endungen in den Schrittmotiven. Aber der Schlußschwerpunkt schreckt schon wieder mit einem unvermittelten Forte auf. Es kommt ein neuer Sturm.

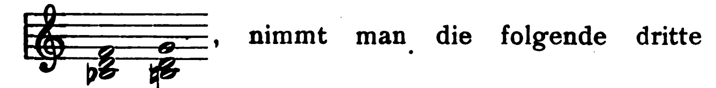
In allen Strophen (außer N) bestimmt die Freude am gebrochenen Klange und dem pianistischen Spiel mit ihm die lineare Haltung, sei es in einzelnen Gruppen, oder auch während der ganzen Strophe. Was aber

bisher immer noch in einer gewissen Verhaltenheit zur Aussprache kam, das bricht nun in der Anfangsstrophe von M mit Macht hervor. Man muß an die gebrochenen Klänge im Anfangsbau der Sonate op. 57 denken.

Dort wie hier ist die Verwendung des Arpeggio zur Melodiebildung durch ganze Verse und Strophen hindurch kein äußerlich virtuoser Zug, sondern ein historisch bedingter Ausdruck des starken Grundgefühls, aus dem heraus der Aufbau erfolgte. Die folgende, wild auf- und abwogende dreizeilige Arpeggienstrophe ist alles andere als eine freie Phantasie, ein „Gang" oder wie alle jene ratlosen Ausflüchte heißen mögen. Sie zeigt sich hinreichend verwachsen mit dem voraufgegangenen Eckteil E und in sich motivisch klar gefügt.

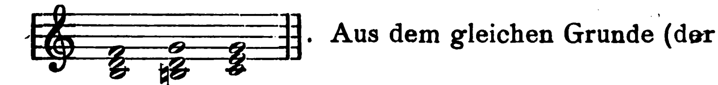


Die Versordnung, die der Strophe hier gegeben ist, soll nicht als einzig mögliche hingestellt werden; zu unserer Gliederung gelangt man auf Grund folgender Erwägungen. Der Abschluß des ersten Verses mit Motiv 4 läßt ihn tonräumlich ganz offen:



, nimmt man die folgende dritte

Gruppe mit hinein, so schließt er sich natürlicher:



. Aus dem gleichen Grunde (der tonräumlichen Entspannung) empfiehlt es sich, dieser dritten Gruppe auch das siebente Motiv noch zuzusprechen, solange es auf der Klangvorstellung c es g abwärtslaufend verharrt. So schrumpft freilich der zweite Vers auf eine Dreiergruppe (8—10) zusammen, was nichts ungewöhnliches ist. Man versuche es immerhin, die ganze Dreiergruppe (5—7) oder Teile von ihr mit der folgenden (8—10) zusammen zuschließen, es wird keine klarere Gliederung dadurch gewonnen werden, trotz größerer Ausgeglichenheit der Verse. Hier in dieser fortstürmenden Strophe kommt es aber gar nicht so sehr auf Wohlgemessenheit und leichtes Ueberblicken und Vergleichen der Verse an, sondern im Gegenteil, das rhythmische Wellenleben soll ein wildes unebenes Gewoge sein, damit die Musik den Charakter heftigen Sichaustobens erhält, und dieser Forderung kommt die vorgeschlagene Gliederung entgegen.

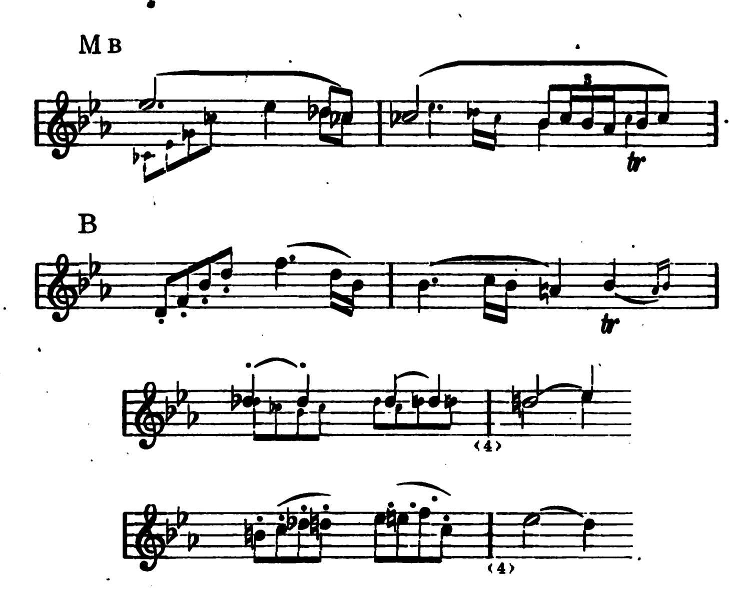
Was N in E zu besorgen hatte, die Erregung des Gipfelthemas B ausklingen zu lassen, das besorgt es auch hier als zweite Strophe von M, wo es die Gestalt eines Dreizeilers (1 — 4 + 5 — 8 + 9 — 15) annimmt.



Der dritte, dreigruppige Vers mit der tief aufatmenden Dreiergruppe (11—13) in der Mitte, und seiner fremdartig fernen Subdominantwendung nach ces-es S IV, ist eine spannende Vorbereitung auf die folgende weihevolle dritte Strophe:



die man leicht als Variante von B erkennt:



Der streng ebenmäßige Aufbau der Gruppen und Verse, die Unterdrückung der Motivauftakte bis zu dem völlig auftaktslosen Einsatze der beiden Verse, die Pflege der weiblichen Endungen, die schlichte Harmonik, welche die endgültige Rücklenkung in die Zentral- und Hauptaxe (es-g) und damit die Lösung der langanhaltenden starken Subdominantspannung bringt, die ruhige lineare Haltung der quellenden Geigenmelodie, ihre dunkele Unterstreichung durch die oktavparallele Klavierlinie, der orgelpunktartige Baß, das im *pp* dämmernde Tremolo der Mittelstimmen, alles spricht eine Sprache, die in auffallendem Gegensatz zu der tatkräftigen fast draufgängerischen Grundstimmung des Baus steht. Eine solche Weitung des Gefühlslebens innerhalb eines Aufbaus ist auch für Beethoven etwas Besonderes.

Ew kürzt die dritte Zeile von A um ein Motiv, so daß das Thema eine dreizeilige Strophe

mit korrespondierenden Versen (1—4 + 5—8 + 9 – 12) bildet. Eine bedeutsamere Verkürzung erfährt Z, das aus einem Dreizeiler zu einem Zweizeiler (1—4 + 5—9) wird. Solche Beschneidungen an A und Z geben zwar dem ungekürzt zum Vortrag kommenden B einen stärkeren Akzent, schwächen aber doch Ew als Gesamtkomplex merklich, und machen sein Uebergewicht über E zweifelhaft. In Bauten, wo so starke Spannungen sich auswirken wie hier, wäre eine Endgipfelung — da auf die Mittelgipfelung in M verzichtet wird — das Natürliche. Dazu hätte aber Ew mit andern Spannkräften ausgestaltet werden müssen. Ueber das Versagen des tonräumlichen Strebens wird später zu sprechen sein (S. 171). Hier ist es neben den erwähnten Kürzungen des Gliedbaus vor allem die konventionelle verhältnismäßig energielose Anlage der Coda. Was ihr fehlt, sieht man am besten bei einem Vergleich mit dem Schlußteil in den Anfangsbauten der Sonaten op. 30, 2 und op. 47. Hier bringt sie mit ihrer zahmen Regelmäßigkeit des Versbaus und ihren nur wiederholenden Inhalten einen fast geschäftsmäßig nüchternen Ton. Es mußte nach N unbedingt noch etwas gesagt werden, aber ein krönendes und besiegelndes Wort ist nicht gefunden worden:





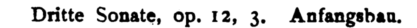
Die Rhythmik des Klanglebens.

Das Klangleben dieses Baus belegt ein etwas umfangreicheres Gebiet des Tonraumes als die Anfangsbauten in den beiden voraufgegangenen Sonaten. Bebauten jene drei und fünf Tonale, so braucht dieser sechs (von eses-cis). Die in ihnen enthaltenen zwölf diatonischen Kreise sind um den auf es-g so orientiert, daß ihrer sechs subdominantisch, fünf dominantisch gelagert sind. Es zeigt sich hierin wieder die für Beethoven typische Bevorzugung subdominantischer Wirkungen, die sich in der Klangbewegung in M besonders ausspricht.

E entwickelt sich in gewohnter Weise. A stellt als Haupt- und Zentralaxe es-g auf. Z drängt sie nach D2 f-a hinüber, und B stellt den Ausgleich her, indem es den mittleren Wert (b-d) zwischen es-g und f-a zur Axe erhebt. Im zweiten Teil von B, in den beiden stürmischen Gipfelzeilen, tritt an Stelle der schlichten Durbasis, die Durmolldoppelbasis b $\frac{d}{des}$ f vorübergehend auf. N bestätigt die Vorherrschaft von b-d.

Auch Mc bleibt dort stehen, indem es nur an Stelle des B-Durkreises den Dur-Mollkreis um g b d setzt, und in ihm bis zu den Dominanten d-fis und a-cis (D 5 und 6) vordringt. Aber mit MN setzt dann ein starkes Drängen nach links ein, die Axe rückt von Zeile zu Zeile weiter in subdominantische Tiefen hinein, und gelangt über as-c, ges-b nach ces-es (S IV), um das sich dann als MB jene feierliche schlichte Melodie entwickelt, die wohl die überraschendste und eigenartigste Situation des ganzen Aufbaus bringt. Mit einer flüchtigen enharmonischen Umdeutung von heses-es zu es-a gleitet die Klangbewegung am Ende von MB zu es-g zurück, womit Ew beginnt.

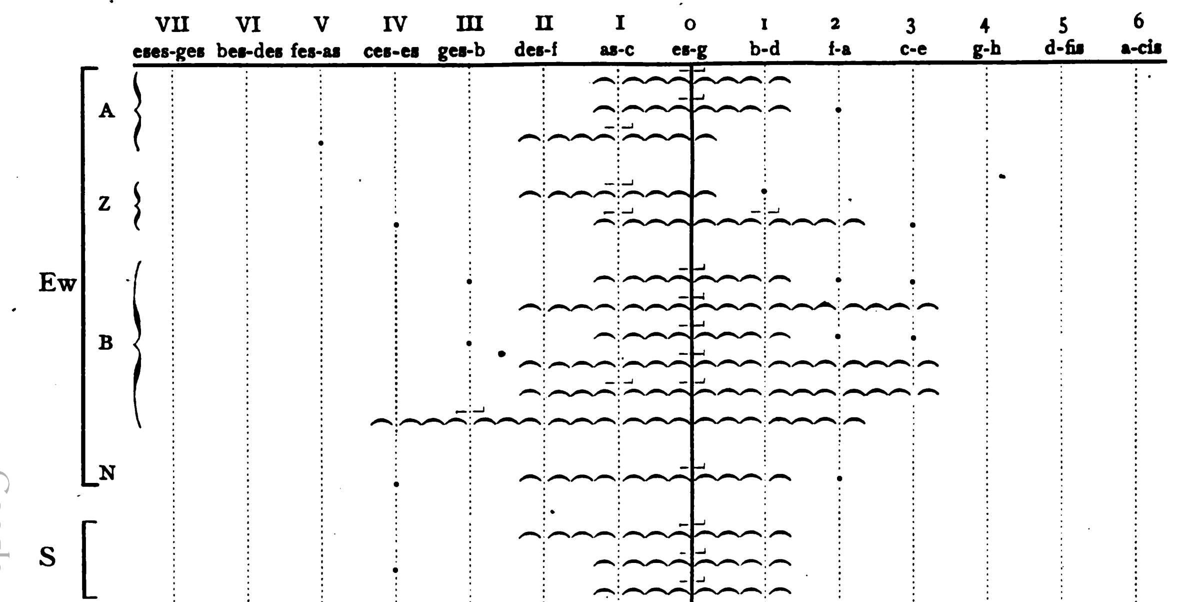
In diesem dritten Teil des Baus bleibt nun es-g fast unbestritten die Hauptaxe. Im dritten Verse von A wird, mitten im Thema, dessen Axe von es-g nach as-c verlegt, was nicht zum Vorteil der geschlossenen Wirkung von A dient, und handwerksmäßig gewaltsam wirkt. Indem dann das gekürzte Z as-c und b-d als Axen aufstellt, wird für B wieder es-g als Axe vorbereitet und bleibt als solche bis zum Schlusse auch im abschließenden S erhalten. Hier muß man wieder fragen: ist es ein künstlerischer Vorzug, wenn sich Ew nur in eingelaufenen Bahnen ergeht? Gibt es nichts mehr von M her auszugleichen? Fordert der starke Subdominantdruck, den MN und B brachte, keinen Ausgleich? Warum in einem so kühn anhebenden Aufbau ein so handwerksmäßiger Ausgang?



6 a-cis
5 d-fis
4 g-h
3 c-e
2 f-a
1 b-d
0 es-g
I as-c
II des-f
III ges-b
IV ces-es
V fes-as
VI bes-des
VII eses-ges

A Z B N C N B

E M


VII eses-ges
VI bes-des
V fes-as
IV ces-es
III ges-b
II des-f
I as-c
0 es-g
1 b-d
2 f-a
3 c-e
4 g-h
5 d-fis
6 a-cis
A
Z
B
N
Ew
S

Warum fehlt jeder das klangliche Erlebnis von Ew (gegenüber dem von E) steigernde Zug? Was die Coda des viel stilleren Anfangsbaus von op. 12, 1 an tonräumlich erfüllenden Ereignissen brachte, warum fehlt es hier? — Weil solche letzten Fragen tonräumlichen Disponierens in den Frühwerken noch sehr schwankend erledigt werden, und weil, wo sie künstlerisch zweckmäßig ausgetragen werden, das mehr der Gunst einer glücklich inspirierten Minute, als kritisch-künstlerischem Abwägen zu danken ist. Hier aber ist jene ausgeblieben, und dieses steht noch nicht immer als ein sicher arbeitendes Hilfsmittel zur Hand.

Die Klangformen, mit denen diese tonräumliche Welt aufgebaut wird, sind, wie zumeist bei Beethoven, vorwiegend diatonische Gebilde. Die Dreiklänge überwiegen. Immerhin zeigt sich hier auch in dieser Richtung ein Streben nach reicheren Ausdrucksmitteln in der häufigeren Heranziehung der diatonischen Moll- und Dur-Moll-Klangformen. Auch der sonst selten verwendete Subdominantseptakkord tritt hier in Erscheinung (Bb. 8). Einen besonderen Klangreiz gewinnt Bb durch die Verwendung der Doppelbasis des zehnstufigen Dur-Moll-Kreises (in E b $\frac{\text{d}}{\text{des}}$ f, in Ew es $\frac{\text{g}}{\text{ges}}$ b). Mit den außerdiatonischen Klangformen wird auch hier sparsam gewirtschaftet; sie sind für Beethoven Zeit seines Schaffens nur gelegentliche Gegensätze zu den vorherrschenden diatonischen Klangformen. Die erregte lineare Haltung der Stimmen bewirkt öfter kühne herbe Einführungen außerdiatonischer Werte in chromatischen Skalen und Figuren. Die auffallendste Stelle dieser Art ist Ew Z, Motiv 7—8, wo man zugleich an Beethovens tonräumlicher Schreibung Anstoß nehmen muß. Die Klangbewegung dieser Gruppe ist ganz schlicht diese:



also eine Bewegung von es-g zu b-d als diatonischer Axe, bewirkt durch Einführung der bestimmenden diatonischen Quinte a-es. Das Kühne und Herbe der chromatischen Skala im Klavier liegt darin, daß sie den Wert as noch festhält, wo die Geige bereits das a intoniert. Beethoven schreibt statt as gis, und ferner statt ges und des fis und cis. Diese fernen Dominantwerte sind hier in der klar umrissenen Klangwelt um es-g und b-d Fremdtöne, welche, wenn sie überhaupt zur Vorstellung gelangten (was bei dieser Art der flüchtigen Einführung nicht möglich ist), ablenken und verwirren müßten. Dagegen fügen sich die näher liegenden Subdominantwerte ges, des, as weich ein. Der chromatische Lauf des Klaviers müßte demnach so notiert werden:

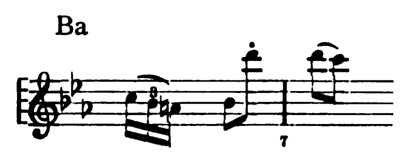


Von anderen enharmonischen Fehlschreibungen seien noch die folgenden nachgewiesen. Beethoven schreibt in E, A 7: h statt ces; Z 1: fis statt ges; Ba 4: cis statt des; Bb 12: fis statt ges; N 3: fis statt ges. In M B bringt die Gesamtausgabe in Motiv 4 es-es, die von Reinecke besorgte Ausgabe setzt d; in Motiv 6 schreibt auch Beethoven den Dominantwert a statt hes-es, und verdeckt damit die durch enharmonische Umdeutung bewirkte Rückkehr nach es-g.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Für imitatorisch-kontrapunktisches Spiel der Stimmen ist hier wenig Liebe vorhanden, da ein solches wechselseitiges Aufeinander Bezug und Rücksicht nehmen, das stets in einem Rückwärtsbezuge des nachahmenden Gebildes besteht, wenig zu der draufgängerischen Haltung dieser Musik paßt. Ein paar, zugleich Motivverschränkungen bewirkende, Imitationen bringt der zweite und dritte Vers des ersten Themas. In Bb suchen sich Geige und Klavier mit ihren in die Tiefe jagenden Melodiegängen zu übertrumpfen, in dem jede ihren Gang im Momente beginnt, wo das Bruderinstrument ihn gerade zum Abschluß bringt. So mischt sich ein Ton des Gehetzten in den stürmischen Gang dieser Gipfelstrophe.

Häufiges starkes Sichaufschwingen und wieder in die Tiefe Fallen ist das Hauptkennzeichen der linearen Haltung dieser Musik. Jedes Thema bringt dafür unzweideutige Belege im großen und kleinen, so daß auf Beispiele hier verzichtet werden kann. Diese Aufgewühltheit der Melodielinie ist der überzeugendste Ausdruck der tatendurstigen Stimmung, aus der diese Musik fließt. Wo in den Geigensonaten hat Beethoven bisher solche aufjauchzenden Motive wie:



solche zackigen wie:



wo solche, die für die beiden Außenstimmen diese Entfernung beanspruchen wie:



geschrieben?

Die Wucht der Gipfelzeile in B 2 beruht zu einem großen Teile mit auf der Aufblähung des Satzbandes gleichzeitig nach der Höhe und Tiefe zu bis zum Umfange von fünf Oktaven. Stark wirkt dann nach dem erregten Hin und Her der Linien die ruhende und auf b klopfende horizontale Tenorlinie in N. Wie sehr MB seine weihevolle Stimmung den linearen Faktoren verdankt, ist bereits angedeutet worden.

Es muß heute auffallen, daß ein solches Kraftstück sein erstes Thema vorwiegend im piano bringt. Auch die Dynamik der anderen Themen schwankt zwischen *p* und *f* hin und her. Nur in Mc wird die ganze dreizeilige Strophe *f*—*ff* vorgetragen. Sonst ziehen sich die Crescendowellen meist nur über einen Vers oder noch kürzere Strecken hin. Immerhin zeigt auch die Skala der Tongebungsstärkegrade, vergleicht man sie mit der von op. 12, 2, daß hier ein heftigerer Wind weht, mehr aber noch spricht die Dynamik des

Tonsatzes von Ueppigkeit. Der gebrochene Dreiklang rauscht oft und lange auf, der Satz ist viel mit Füllstimmen neben den obligaten Stimmen ausgestattet; Oktavverdoppelungen des Basses und der Melodie (M B) sind nicht selten. Daß nicht noch stärkere Klavierregister gezogen werden, verbietet die Rücksicht auf die Geige. Da sind ein fünffaches unisono (Bb) und achtstimmige Klangfolgen (Mb) schon viel. Dieser Anfangsbau hat den pastosesten Klangsatz von allen Sonaten bis zur Kreutzersonate.

Ziemlich einheitlich, einheitlicher jedenfalls als in den Anfangsbauten von op. 12, 1 und 2 ist die metrische Haltung der Musik hier. Sie wird bestimmt durch die Teilwerte dritten Grades (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) welche fast ununterbrochen die Musik in sprudelnder und rauschender Bewegung erhalten, sei es, daß mit diesen Werten vibrierende Untergründe geschaffen werden (Ba, M B) oder daß sie die Melodiestimmen zu heftiger Bewegung aufstacheln (Bb, Ma). Grandios wirken in diesem Geflute die beiden Motivgrundzeiten (𝅗𝅥) am Gipfel von Bb unisono in Oktavverfünffachung auftretend. Aber das bleibt ein Moment, der keine Ruhe bringen, sondern nur stutzen machen soll. Erholung wird nur bis zu den Achteln hinab in N gewährt, wo die stärkste metrische Stille der Musik liegt.

Eine präzise und scharfgeschliffene Ausführung der vielen Stakkatotongebungen, so daß die Töne prall und springend dastehen, wird die Stimmung straffen. In diesem Sinne behandele der Klavierspieler besonders die Bässe in Bb; im stärksten Gegensatze dazu steht das über M B schwebende legato.

Die Tempovorschrift allegro con spirito (nicht con brio oder molto) will vor dem Ueberhetzen warnen und auf die Beachtung und Herausholung der vielen Kleinschönheiten der Linien aufmerksam machen. Da

das Motivleben in ♩ meist gleichberechtigt neben dem in 𝅗𝅥 mitspricht, so muß dieses ziemlich breit genommen werden (𝅗𝅥 = 60—64), damit jenes gleichfalls noch voll erlebt werden kann (♩ = 120—128). Das metrische Füllwerk (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰) berührt dann schon die Grenze des metrisch überhaupt noch Unterscheidbaren und technisch Darstellbaren.

Gestaltung des Formschemas.

In dieser Sonate will der Tonsetzer Bedeutenderes sagen als in den beiden voraufgeschickten. Zeigte er in der ersten Lebhaftigkeit und Schwung, bewies er in der zweiten seine Fähigkeit, leicht und geistreich zierlich zu gestalten, und ein Temperament, das zu Witz und Laune gleich wie zu trüben und müden Stimmungen neigt, so soll hier sein Eigenstes zum Ausdruck gebracht werden: sein heroischer Charakter, der nach Außerordentlichem strebt. Das gelingt ihm besonders im ersten Bau, der in der Fülle seines motivischen Geschehens, dem kühn und groß angelegten Gipfelthema B, wie auch in seinem Aufwande an klavieristischen Mitteln die stärksten Wirkungen anstrebt und auch erzielt.

Aus dem Schema der dramatischen Sonatenform wird hier wieder ein wesentlich neuartiger Aufbau gewonnen, dessen eigenartige Züge die Herausarbeitung des zweiten Themas (B) zum Gipfelgliede in E und Ew sowie die breite und selbständige Anlage von M sind.

Ein A derart überragendes zweites Thema wie hier trifft man unter den Geigensonaten nur noch in der A-Dur-Sonate op. 30, 1 wieder an. Hier ist es als Strophenkette mit energischer Schlußgipfelung angelegt. Den ungewöhnlichen Aufbau der Schlußstrophe deckte unsere Analyse (S. 162) auf.

Auffallend breit und wenig einheitlich ist die Anlage von M. Es ist eine dreigliedrige Themen- bzw. Strophenkette, die als Ganzes verklingt, indem in der ersten Strophe, die fast wie ein neues drittes Thema C auftritt, sich das stärkste Leben entfaltet, das sich dann über M N bis M B hin immer mehr beruhigt. Daher kann man M nicht als herrschenden Gipfelteil des ganzen Aufbaues bezeichnen, so mächtig er auch in M C emporwächst. Wie M als Zentralgipfel anzulegen ist, das wird der Anfangsbau des op. 23 lehren.

Da es zu einer Zentralgipfelung in M nicht kommt, so erwartet man in Ew eine Endgipfelung. Hier wird man aber enttäuscht. Das reiche und starke Leben des Baues erfährt in Ew weder eine Steigerung des Gliedbaues noch der Klangbewegung und die Koda ist schwächlich und konventionell geraten. So ist der Anfangsbau kaum als voll gelungen, d. h. der künstlerischen Idee in seiner Gestaltung genügend zu bezeichnen. Das gilt für andere heroisch gestimmte Anfangsbauten bis zum op. 12. Sie alle zeigen infolge überstarken Ausdrucksverlangens konstruktive Schwächen (z. B. op. 2, 3, op. 7). Dagegen ist der Anfangsbau der ersten Klaviersonate (op. 2, 1 f-Moll) als Bau zweckmäßig angelegt und durchgeführt, steht aber als künstlerischer Wurf hinter den genannten Bauten zurück. Erst in der Sonate op. 13 gelingt es Beethoven, gewaltig und zugleich beherrscht zu gestalten.

Der Mittelbau.

Das Bauschema.

Wie in op. 12, 2 liegt dem Mittelbau das Arienschema zugrunde, dessen Gestaltungsform das folgende Vers- und Strophenbild zeigt. Die Länge der Motivstriche entspricht (ungefähr) der Dauer der Schritt-

motive und ihrer Stellung zu den Taktstrichen; die schweren Motive jeder Gruppe sind durch starke, die leichten durch zartere Striche gekennzeichnet:

A a 4, 8.
b 12, 15, 17.
aw 22.

B 4, 8, 12, 17=1.

Aw 4, 8.

N 7,

Kadenz { a b, c d.
e f, g h 15,

18.

Man könnte zweifeln, ob Beethovens $\frac{3}{4}$-Takte als echte Takte zu je drei Schrittzeiten anzusprechen sind, oder ob man nicht Doppeltakte ($\frac{6}{4}$) zu je zwei Schrittzeiten (𝅗𝅥.) annehmen soll. Eine Geberde wie:



erscheint so einheitlich, daß man sie ungern als eine Motivgruppe (zwei Motive) behandelt, und dennoch ist sie des Tempo wegen (s. S. 191) eine freilich zur Phrase innigst verwachsene Gruppe mit unvollständigem ersten und überhängendem zweiten Motive. Das dreigestufte Motivleben vollzieht sich also mit ♩ als Schrittzeiten, ♪ als Zähl- und 𝅘𝅥𝅯 als Keimzeiten, und es beteiligen sich Motivgeberden aller drei Grade an der musikalischen Rede.

Die Rhythmik der Tonfolge.

Die Schrittmotive werden vorwiegend aus dem steigenden Typus: ♩ ♩ | ♩ entwickelt, freilich kommt es, da die Gruppen fast durchweg ungleichgewogen, d. h. mit lang überhängenden schweren Motiven auftreten, auch häufig zur Bildung weiblicher Endungen:



Viele werden geneigt sein, solche und ähnliche Gruppen nach der zweiten Art zu gliedern, doch ist vor der Zerlegung des rhythmischen Bogens solcher Phrasen in zwei Hälften zu warnen. Da schon das Gleichmaß der Gruppen aufdringlich betont wird, wäre es nicht gut, innerhalb der Gruppen auch das Gleichmaß der

Motive hervorzukehren. Selbst in der drängenden vierten Zeile von B (13—16) sollte man der Fassung 1 den Vorzug vor 2 geben:



d. h.: aus den halben Noten der Geige quillt nach dem ersten Viertel (ohne neuen Tonansatz) der Auftakt zum folgenden Motivschwerpunkt heraus, was dem Geiger willkommene Gelegenheit bietet, die höchste Tugend seines Instrumentes, den lebenden schwellenden Ton zu beweisen, wobei ihn das Klavier durch sinngemäße dynamische Abstufung vor allem des Baßganges zu unterstützen hat.

Die Teilmotive in ♪ werden bisweilen vielleicht etwas aufdringlich, und zu stark auftaktig betont, behandelt. Es entwickeln sich aus dem Typus ♪ | ♪ in den Begleitstimmen folgende Formen:



Fast alle brechen im Schwerpunkt ab. Diese aufgeregte Atmung, meist in der tiefen, stark mit Füllstimmen belasteten Grundstimme wirkt, mit solcher Ausdauer beibehalten, wie hier, leicht grotesk, und stört mit seinem aufdringlichen Pomposo die Wirkung der Melodie, besonders wo sie dem toten Klaviertone anvertraut ist. Solche kleinrhythmischen Ausdrucksmittel übernahm Beethoven als Erbteil der Rokokomusik, wo sie im Dienste einer leichteren Gefühlswelt ausgebildet wurden. Der junge Beethoven griff sie naturgemäß als wirkungsvoll auf und suchte sie seiner ganz anders gearteten, volkstümlicheren und doch schwereren Gefühlswelt dienstbar zu machen. Das mußte zu Entstellungen, sowohl jener Gebilde, als seiner Sprache führen. Sein Pathos verlangt andere Ausdrucksformen, die er sich erst selber erarbeiten mußte.

Der Gliedbau.

Die Melodie des ersten Themas baut sich so auf:

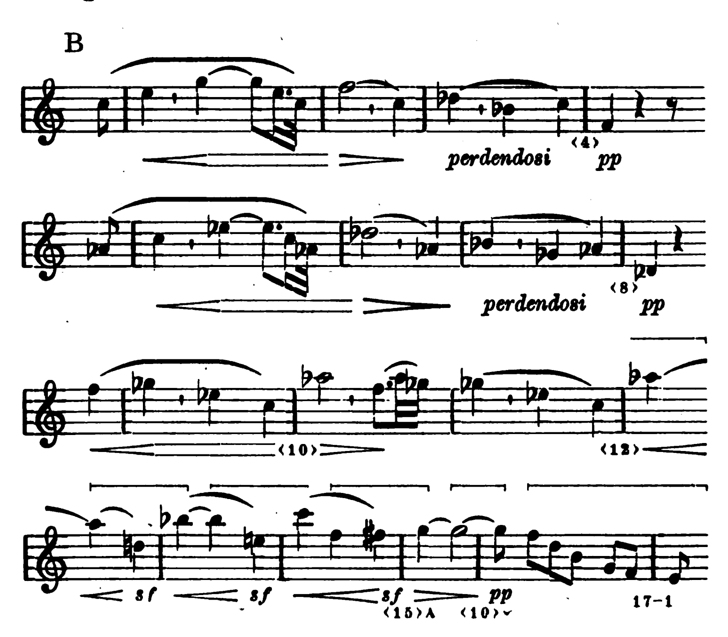




In dieser Strophe sei auf die eigenartige Gruppenordnung in b aufmerksam gemacht. Der erste Vers der Mittelstrophe (9—12) fließt gleichmäßig in zwei korrespondierenden Zweiergruppen hin, aber im folgenden (13—17) wird der Abschluß der Strophe verfrüht in einer beunruhigenden Dreiergruppe gebracht, so daß die Entwicklung schon bei Motiv 15 ihr Ende erreicht und der folgenden Zweiergruppe (16—17)

nichts mehr zu tun bleibt, als das anhangsweise zu bestätigen. Das folgende Aw wird dann durch ein, aus der Endung von b ( ) gewonnenes Einleitungsmotiv (Riemanns Generalauftakt), eingeführt, und enttäuscht nach dieser umständlichen Vorbereitung durch die Art, wie es den Zentralbau A nur andeutend mit einer Zeile zum Abschluß bringt. Der Grund zu diesem schwächlichen Schluß war wohl die Erkenntnis, daß die Ausdruckskraft der Phrase: bereits verbraucht ist. Der reifere Meister hätte aber wohl Mittel gefunden, ihr durch motivische Arbeit längere Lebens- und Ausdruckskraft einzuflösen.

Das zweite Thema zeigt in seiner Melodie fast den gleichen motivischen Charakter wie A:



Diese in ihren drei ersten Versen (1 — 4 + 5 — 8 + 9 — 12) ganz ebenmäßig in dreimal zwei Zweiergruppen entwickelte Doppelstrophe steht bei Motiv 12 unter einem tiefen Subdominantdrucke (Axe des-f), von dem es sich in einem vierten drängenden Verse befreit, der auch das Gleichmaß der Gruppen (2 + 2) zerbricht, indem Motiv 13—15 eine Dreiergruppe bilden. Hier liegt der Gipfel des zweiten Themas sowohl, wie der des ganzen Aufbaus.

Motivisch noch erregter ist die Coda angelegt, indem deren beide erste Verse dreigruppig mit sieben Motiven (2 + 3 + 2 bzw. 2 + 3 + 3) gebaut werden. Nicht genug damit, wird auch noch der Abschluß des zweiten Verses durch eine eingeschobene zweizeilige Kadenz (1 — 4 + 5 — 8) verzögert. Das Motivleben der Koda belebt sich rhythmisch und metrisch, indem es sich mit Pausen durchsetzt, hier lebhaftere Auftakte, dort langüberhängende weibliche Endungen, ja sogar auftaktslose rein fallende Motive (5 und 12) ausprägt. Stellen wie diese (3—5) und ihre erregt trippelnde Variante:



fallen bedenklich aus dem bisher gewahrten pathetischen Tone, mögen sie auch noch so fein im Vortrag abgetönt werden. Das gleiche gilt von der

Kadenz, bei der der Spieler alles Brillante meide, damit sie möglichst gesanglichen Charakter behält. Nach allen in ihr durchkosteten, tonräumlichen und metrischen Abirrungen (wir werden bis es-g = S III abgedrängt) erscheint dann eine abschließende Dreiergruppe in milder Gelöstheit.

Wenn sich unsere Kritik gegen den hier beobachteten Aufwand an Mitteln wendet, so kann sie das tun, nachdem wir durch reifere Werke des Meisters belehrt sind, daß mit gesammelterem Ausdruck tiefere Gefühlswirkungen zu geben möglich ist. Man vergegenwärtige sich das nahe verwandte Largo aus op. 2, 2, dann die aus op. 10, 1 op. 13, vollends aus op. 30, 2, 31, 2, um zu hören, wie der reifere Meister sich solcher Aufgaben entledigt, wie er Sätze, die zwischen erregten Eckbauten, von inbrünstig in sich versenktem Wesen sprechen sollen, ausklingen läßt. Man vergleiche aber auch das Largo in op. 2, 3, 7 und 10, 3, um Verwandtschaften im Konstruktiven dieser Stücke mit dem vorliegenden zu entdecken, die aus der alle vier Stücke beherrschenden innerlichen Erregtheit — bei verhaltenem Tempo — zu erklären sind.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Die Axe des Anfangsbaues stand bei es-g; hier im Mittelbau wird sie um drei Verwandtschaftsgrade zur Dominantseite hin bis nach D 3 = c-e abgerückt. Dieses Verwandtschaftsverhältnis ist das der beiden Axen des zehnstufigen Durmollkreises $c\frac{e}{es}g$, und das Fremdartige hier liegt nur darin, daß die Basis im Anfangsbau in der Durdreiklangsform es-g-b statt in der Mollform c-es-g erscheint. Hier wie in op. 2, 1 (der ersten Klaviersonate) ist das Verwandtschaftsverhältnis der Hauptaxen in den Anfangs- und Mittelbauten das gleiche:

	A-Bau			M-Bau
op. 2, 1	as-c	.	.	f-a
op. 12, 3	es-g	.	.	c-e
	0	1	2	3

Verbindet es sich mit dem tongeschlechtlichen Wechsel der Dreiklangsform wie in op. 2, 1 (f$\frac{a}{as}$c), so erscheint uns das Verwandtschaftsverhältnis natürlich, d. h. bequem vorstellbar, bei gleicher tongeschlechtlicher Form der Basisklänge, wie hier in op. 12, 3 $\frac{es\ g\ b}{c\ e\ g}$, wo wir gezwungen sind, den praktischen Grundton des Axendreiklanges umzulegen (von es nach c), sprechen wir (ohne Berechtigung) von fremden Beziehungen.

Das erste Thema stellt c-e als Haupt- und Zentralaxe auf, indem es diese, mit den beiden Nachbaraxen g-h und f-a (mit dieser nur flüchtig in aw) umgibt. Die Klangbewegung reicht von S IV (as-c) bis D 5 (h-dis), baut also den Tonkreis fast gleichschwebend um seine Zentralaxe auf.

Das auffallende, freilich beim jungen Beethoven übliche Ereignis des zweiten Themas besteht in der subdominantischen Verlagerung der Axe, hier nach S IV und V (as-c und des-f). In dieser Spannung schließt der zweite Vers (Motiv 8). Auch die erste Zweiergruppe des dritten Verses verharrt noch dort, aber die folgende drängende Dreiergruppe biegt die Axe nach g-h und c-e zurück.

Aw und die Coda verharren dann fest auf der Zentralaxe c-e, ohne eine Andeutung zu einer dominantischen Ausgleichsbewegung zu bringen. Im Gegenteil, die Kadenz lenkt noch einmal die tonraumliche Vorstellung nach S III es-g hin ab; ein paralleles launisches Vorgehen beobachten wir im Schlußrondo des op. 12, 1. Mochte das in einem Stücke mit heiterer, fast kapriziöser Grundstimmung verständlich erscheinen,

so läßt sich hier, wo eine weihevoll getragene Stimmung ausklingen soll, für solchen tonräumlichen Seitensprung schwer eine ästhetische Rechtfertigung finden.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksfaktoren.

Die tonräumlich-linearen Ausdrucksmittel sind nirgends ungewöhnliche, es sei denn in der Koda, wo die tieffallenden Gänge in Motiv 3—4 und 10—11, das heftige weit ausgreifende Auf- und Abwärtsstreben der Kadenzmelodie, die bisherige ruhige Linie der Oberstimme verleugnen. Schön ist der lineare Gegensatz der beiden Themen. In A schwebt die Linie langsam in die Höhe und senkt sich bei 8 wieder; aw zeigt noch stärkere steigend-lineare Tendenz; zu ihr steht im Gegensatz B mit seinem Zug in die Tiefe (bis des bei Motiv 8).

Die dynamischen Farben des Tonsatzes sind äußerst stark aufgetragen, und vor allem darauf hin angelegt, die dunkel rauschenden Chöre des Klaviers zu wecken. In die fast durchweg *p* und *pp* gehaltene, in B (perdendosi) verlöschend gehaltene Tongebung platzt vor der Kadenz ein für den jungen Beethoven typischer Vortragseffekt ein *ff* stärksten Kalibers hinein. Man fragt sich, ist diese Kadenz soviel Lärmens wert? Man vergleiche die verwandten Kraftstellen in op. 2, 2 Adagio (D-Moll-Einsatz von A); op. 2, 3 Adagio (C-Dur-Einsatz von A); op. 7 Adagio, das Synkopenmotiv und in der Koda; op. 7 Allegro-Trio, die *ff*-Akzente; op. 10, 1 Adagio, den zu Aw überleitenden gebrochenen Dominantseptakkord; op. 14, 2 Andante den Schlußakkord.

Weit typischer und bestimmender als die linearen Züge sprechen die metrischen. Der Wechsel zwischen den gemessenen, ja gedehnt wirkenden Viertel und den kurzzuckenden ist äußerst charakteristisch.

Ebenso wie der zwischen den bis zu ♬ aufgelösten Füllstimmen und den meist breitgehaltenen Randstimmen.

Das Tempo ist als adagio con molt' espressione bestimmt, man wird es mit 36—40 ♩ in der Minute breit genug angelegt haben, und man muß es so breit nehmen, damit die ♩ als Schrittzeiten voll zur Vorherrschaft kommen und die 𝅗𝅥. nicht mit ihnen in Wettbewerb treten.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Dem Aufbau ist das Arienschema (mit zwei Themen) zugrunde gelegt. In den meisten dreiteiligen Sonaten wird der Mittelbau die Aufgabe haben, zwischen den ausgedehnten, erregten und gespannten Erlebnissen der Eckbauten ein verhältnismäßig beruhigtes und in sich gekehrtes knapperes musikalisches Geschehen zu entwickeln. Deshalb wird vorwiegend das Arienschema oder das noch knappere Liedschema zugrunde gelegt; und die Kunst der Gestaltung wird sich darin zeigen, daß sie den Aufbau in möglichst schlichter Formung darbietet, unter Vermeidung solcher Unebenheiten, die den Ablauf des musikalischen Erlebnisses hemmen, spannen und den ruhigen Grundton trüben. Zu solcher Ruhe und Gelassenheit der Gestaltung gehört der Mut und das Selbstbewußtsein eines Meisters, und vollendete Muster solchen, trotz aller Schlichtheit doch persönlich eindrucksvollen Singens finden sich bei den stark mit sich ringenden Tondichtern erst dann, wenn sie ganz zu ihrer Eigenart gekommen sind. Dieses op. 12 zeigte bereits mehrfach Züge, welche das noch nicht voll ausgeglichene Sprachvermögen Beethovens erkennen ließen. Auch in dem vorliegenden Adagio

deutet manches auf eine frühere Schaffenszeit. Dem inzwischen zu weit vollkommeneren Leistungen herangereiften Meister gelang es aber nicht immer, nachträglich die Formung auf die Stufe seiner Werke kurz vor 1800 zu heben.

Der Zusatz „con molt' espressione“ sagt, daß die Ruhe dieses Stückes mehr Verhaltenheit als Gelassenheit und von starkem Fühlen geschwellt ist. Man darf also von einem Adagio-Aufbau, der auf solchen verhalten pathetischen Ton gestimmt ist, nicht eine volksliedartige Schlichtheit des Gliedbaues fordern, wie sie etwa das gelöste adagio der Sonate pathetique zeigt. Was an Verwickelungen in der Gliedfolge auftritt, muß sich fähig zeigen, daß rhythmische Erleben, sei es der Gruppen- oder Vers-, oder Strophenfolge zu spannen und zu schwellen. Ueber die formale Zweckmäßigkeit des Aufbaus hier wird ein Vergleich mit dem Mittelbau der voraufgegangenen Sonate op. 12, 2 Aufschluß geben. Auch jenes Stück ist mit intensivem Gefühl gesättigt, dem freilich mehr ein resignierter Ton beigemischt ist, während hier Ernst und Inbrunst im Sinne von Goethes: „Ach daß die innere Schöpfungskraft durch meinen Sinn erschölle, daß eine Bildung voller Saft aus meinen Fingern quölle“ in den musikalischen Gebilden und Geberden zu zittern scheint. Beide Mittelbauten haben jedenfalls das gemein: es soll sich ein großes starkes Gefühl in breitem Tempo aussprechen, und zwar wird für diese Aufgabe das gleiche Formschema gewählt. Das wird den Vergleich fruchtbar machen, denn wir können auf diesem Wege feststellen, was dort oder hier von formenden Zügen an korrespondierenden Stellen des Aufbaus angetroffen wird, und wie sie ihre Aufgabe, ein stark quellendes Gefühl auszulösen, erfüllen.

Um das Vergleichen der beiden Bauten zu erleichtern, stellen wir ihre Bauschemata noch einmal in Form zweier Zahlenbilder nebeneinander:

Op. 12, 2.

A a ||: 1, 2 3 4,
5, 6 7 8. :||
b ||: 9 10, 11 12,
aw 13 14, 15 16. :||

B a ||: 1 2, 3 4, :||
5 6, 7 8. :||
b ||: 9 10, 11 12,
aw 13 14, 15 16. :||

z 1 2, 3 4.
Aw a ||: 1, 2 3 4,
5, 6 7 8 :||
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
9 10, 11 12,
13 14, 15 16, 17 18,
19 20, 21 22, 23 24
aw 1 2 3, 4 5 6,
7 8 9, 10 11 12.

N 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 9.

Op. 12, 3.

A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
b 9 10, 11 12, 13 14 15,
16 17
aw 18 19 20, 21 22.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14 15, 16 17 = 1.

Aw a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.

N 1 2, 3 4 5, 6 7
8 9, 10 11 12, 13 14
a b, c d,
e f, g h=15,
16 17 18.

A entwickelt sich in op. 12, 2 zunächst schlichter und bescheidener als hier in op. 12, 3, und zugleich klarer als zentrales Strophengebilde, indem sein Mittelstück b, sich motivisch schärfer von a und aw abhebt. In op. 12, 3 beginnt b völlig übereinstimmend mit a und läßt erst durch seinen Austritt aus der Stammdiatonik zur Dominante und sein Verweilen dort erkennen, daß es als zentrale Gegenstrophe gedacht ist. Gegenüber der Breite von b erscheint dann aw mit seinen zwei Zweiergruppen etwas kurz abgetan. So in seinen drei Teilen keineswegs ausgeglichen, erreicht A hier nicht die geschlossene Haltung wie in op. 12, 2, wo noch die variierte Wiederholung der beiden Hälften dem Eindruck des Gesagten Nachdruck gibt.

Wenden wir uns sogleich zu Aw (dem dritten Teile des Aufbaus), um sein Verhältnis zu A (dort und hier) zu betrachten. In dem A-Moll-Stück wird

das Thema bei der Wiederholung mächtig geweitet und zu einem umfangreicheren dreiteiligen Aufbau gesteigert, in welchem die dritte und vierte Zeile nebst ihrer durch Schlußanhänge erweiterten Wiederholung die Funktion einer zentralen fünfzeiligen Strophe übernehmen. Nach ihr kehrt dann aw, eindrucksvoll in höchster Lage vorgetragen, wieder. Jeder, zu dem das Stück überhaupt gesprochen hat, wird hier ergriffen den Gipfel des Geschehens und den stärksten Gefühlsausbruch spüren. Anders in op. 12, 3, denn hier erscheint A als Aw in sehr verkürzter Gestalt, nur als wörtliche Wiederholung von Aa (1—4+5—8). Konventioneller kann der Haupt- und Kerngedanke des Aufbaus kaum abgetan werden, und in dem Gefühl, daß hiermit nicht genug gesagt worden ist, und so nicht geschlossen werden kann, hängt der Tonsetzer eine dreizeilige Schlußstrophe (N) an, die das Versäumte nachholen soll, aber nur zu einer äußerlichen, angesetzten Gipfelung führen kann, da sie fremdes motivisches Material einführt, und eine metrische und tonräumliche Erregung in den bisher weihevollen Gang der Musik hineinträgt, die eher verdrießen muß als befriedigen kann. Ein formal unsachliches Unternehmen ist die tonräumlich exentrische, virtuos spielerische und rhythmisch unsicher gegliederte Kadenz, die in die zweite Strophe zwischen ihre beiden Schlußmotive (14 und 15) sich eindrängt. Hier tritt Beethovens noch jugendliche Art, welche zu vielerlei Mitteln greift und dadurch die Konzentriertheit des Ausdrucks noch beeinträchtigt, hervor, woran man dieses Stück als eine Arbeit der Jugendjahre erkennt, vielleicht aus der Zeit des 1785 geschriebenen Adagio in der Klaviersonate op. 2, 1, aber nicht so geglückt in der Arbeit als jenes, bei dem Wollen und Gestalten (weil ausspruchsloser) sich besser entsprechen.

Im C-Dur-Adagio bringt das zweite Thema B, eine breit quellende vierzeilige Doppelstrophe, welche

tief nach der Subdominantseite hin auslädt. Sie trägt den Gipfel des Baues, der bei op. 12, 2 in Aw liegt. Folglich hätte hier wohl Aw schlicht und knapp behandelt werden dürfen, aber nicht so interesselos, wie es hier abgetan wird. Jedenfalls ist Beethoven hier noch weit entfernt von der Meisterschaft, mit der er z. B. einen Zentralgipfel und seine Erregung im Mittelbau des op. 13 (pathetique) verschweben läßt. Statt zu verklingen verwirrt sich die Gefühlskurve, indem der Ausklang (in Aw zu kurzatmig gegeben) eine ergänzende Koda fordert, welche sich in eine unerwartete Buntheit der Ausdrucksmittel verliert, die der vorausgegangenen Haltung der Musik unbegründet widerspricht. Der heutige in Bizarrerien schwelgende Geschmack wird solche Abseitigkeit als einen genialen Zug im Wesen des Meisters werten, wobei er verkennt, daß neben, ja zweifellos vor der Neigung zum Gewaltsamen, in Beethoven der Wille zum geklärten Ausdruck bestand. Dadurch, daß er sein ganzes Leben rang, ihm zu folgen, und die ungestümen Kräfte ihm unterzuordnen, wurde Beethoven zum Klassiker.

Der Schlußbau.

Das Bauschema.

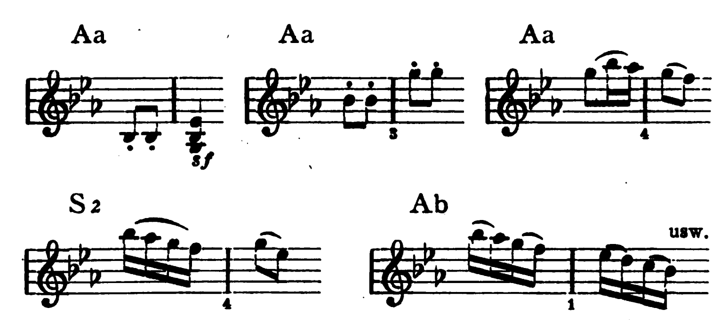
Von den drei Schlußrondi des Opus 12 ist das vorliegende wohl der eigenartigste und gelungenste Aufbau. Eigenartig durch die Behandlung von M als kleines Kettenrondo, gelungen vor allem in der wirkungsvollen Gipfelung der Koda. Neben solchen starken Eigenschaften zeigt der Aufbau freilich auch noch manchen Zug, der ihn als Frühwerk erkennen läßt, Wer weiß, ob M und S nicht spätere Um- und Einarbeitungen aus der Zeit kurz vor der Veröffentlichung sind. Während A und besonders der gewalt-

same Uebergang von A über Z zu B in Ew auf einen seinen Strebungen noch nicht überlegenen Tonsetzer schließen lassen. Davon später.

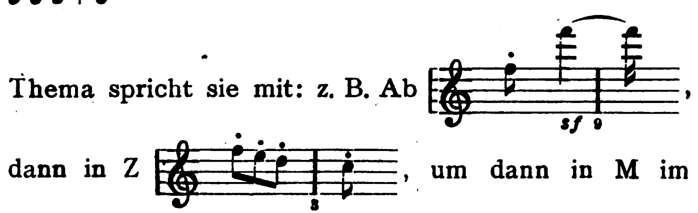
Zunächst geben wir die Uebersicht über den Bauplan in einer Zahlenskizze: (Siehe die Tafel auf der nächsten Seite.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Die knappen Schrittmotive entwickeln sich aus dem Typus ♩ | ♩. Er erscheint vornehmlich in folgenden Formen:



Neben diesen gleichschwebenden Motivformen spielt die auftaktige, auf drei Achtel vermehrte Form ♩♩♩ | ♪ eine bedeutsame Rolle. Schon im ersten Thema spricht sie mit: z. B. Ab



, dann in Z, um dann in M im dritten Thema C zur Vorherrschaft zu gelangen, wodurch der gegensätzliche, drängendere Tonfolgecharakter dieses Zentralteiles bewirkt wird, z. B.:

E

A ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8. :‖
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12, 13 14.
aw 1 2 =
1 2, 3 4,
5 6, 7 8.

Z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16.
n 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
v 1 2 3

Aw ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8. :‖

M

C 1, 2 3 4,
5, 6 7 8,
9, 10 11 12, 13 14 15
z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 = 1

Cw 1 1, 2 3 4,
5, 6 7 8,
9, 10 11 12, 13 14 15.
z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 = 1
Cw 2 1, 2 3 4,
5, 6 7 8,
9, 10 11 12, 13 14 15 = 1
ü 1, 2 3 4, 5 6 7,
8 9, 10 11 = 1

S II
1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10 11, 12.

Ew

A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.

z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9, 10 11 12.

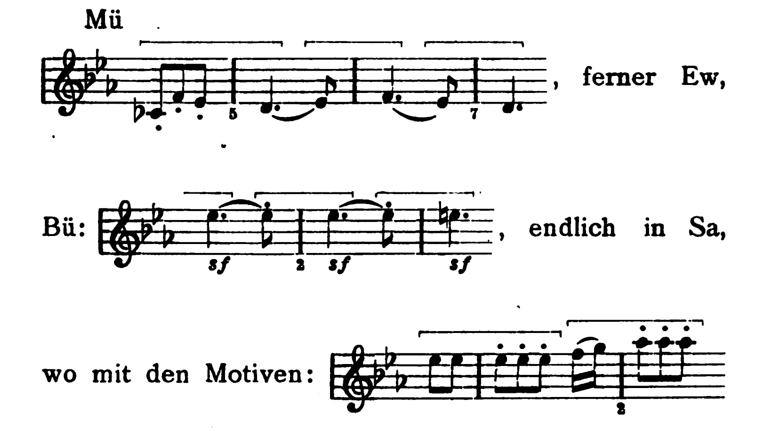
B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16.
n 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.

ü 1 2, 3 4, 5 6,
v 1 2 =

S I
Aw a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
aw 1 2 3, 4 5,
6 7 8, 9 10 11, 12 13.



Die in der Endung erweiterte Form ♪ | ♩. gelangt nirgends zur Vorherrschaft, spricht aber dort, wo sie erscheint, eine wirkungsvoll beruhigende Sprache, z. B.:



der Gipfel populärer Behaglichkeit erreicht ist.

Dieses Motivleben in ♩ herrscht hier allein während sonst in den Eckbauten meist zwei metrische Werte von einfacher und doppelter, oder dreifacher Geltung als Motivzeiten nebeneinander bestehen (z. B. ♩ und 𝅗𝅥, oder ♩ und 𝅗𝅥.) und indem sich das Motivleben bald in den kleinen, bald in den doppelten und dreifachen Werten vorwiegend ergeht, lebt ein wechselnder motivischer Pulsschlag in solcher Musik. Von solchem Wechsel ist hier keine Rede, und gerade das Gleichmaß der

Motivfolge in allen Themen ist äußerst charakteristisch für dieses Rondo. Es setzt voraus, daß sich die Klangbewegung in eben diesen metrischen Abständen vorwiegend entwickelt, und das ist in der Tat der Fall. Nun verbindet sich diese strenge Einförmigkeit des motivischen Ganges mit einer zumeist höchst soliden und klaren Gruppierung der an sich knappen Motivgebärden. Es fehlen synkopische Verschleierungen, oder lineare Verwischungen, so daß es nirgends zu einem Schwanken oder Schweben des motivischen Ganges kommt. Diese Musik steht auf festen Füßen, und das gilt nicht minder von der Formung der Gruppen, Verse und Strophen, in der sinnfällige Korrespondenz schlichter Bauglieder vorherrscht.

Ein Teilmotivleben in ♪ kommt bei so knappbemessenen Grundmotiven nicht, oder nur ganz untergeordnet zur Entfaltung, so daß es den Charakter des Motivlebens kaum mitbestimmt. denn was haben die hie und da auftauchenden Zählmotive (z. B. in Bn, Ew Awa:) viel zu besagen; man kann sie überhören. Keimmotive in 𝅘𝅥𝅯 kann man des raschen Tempo wegen nicht mehr erfassen. Dagegen scheint C in M übergeordnete Motive in 𝅗𝅥 andeuten zu wollen, doch bleibt es bei der Andeutung.

Die Berechtigung einer solchen umständlichen Herauslösung und begrifflichen Feststellung von Erlebnismomenten (hier motivischer Art), den kunsterzieherischen Wert eines solchen Erstarrenmachens des lebendigen Flusses der Musik mag die folgende Gegeneinanderstellung der durch Analyse gewonnenen Einsichten in die motivische Haltung des Anfangs- und des Schlußbaus erhärten helfen. Immer ist es erst das Aufeinanderbeziehen und Gegenüberstellen, wodurch Erkenntnis jeder Richtung, auch ästhetische, zustande kommt.

Anfangsbau.	Schlußbau.
1. Es bestehen drei Motivordnungen neben- und teilweise gleichzeitig über- und untereinander (𝅗𝅥, ♩ und ♪).	1. Es besteht nur eine Motivordnung in ♩:
2. Das Grundmotiv tritt fast nie in der gleichschwebenden Form 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 auf. Häufiger Wechsel zwischen der auftaktig betonten Form ♩ ♩ ♩ | ♩ und der in der Endung erweiterten ♩ | ♩ ♩ ♩. Der Wechsel tritt sogar innerhalb eines Themas ein (B).	2. Das Grundmotiv tritt oft und bedeutsam in der gleichschwebenden Form ♩ | ♩ auf. Innerhalb der Themen wird die einmal aufgestellte Motivform streng gewahrt. Allgemein wird weniger auf Wechsel der Motivformen als auf Erhaltung einer einmal aufgestellten Nachdruck gelegt.
3. Im Anfangsbau ist die Gestaltung des Motivlebens bestimmt durch den Zug zur Mannigfaltigkeit, zu möglichst reicher Entfaltung der im motivischen Grundtypus (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) sich bergenden Entfaltungsmöglichkeiten.	3. Im Schlußbau ist die Gestaltung des Motivlebens bestimmt durch den Zug zur Knappheit und Wahrung der Einheit des motivischen Grundtypus ♩ | ♩. Die Entfaltung der in ihm ruhenden Umgestaltungsmöglichkeiten ist nicht die Haupttendenz (wie im Anfangsbau), sondern ihr wird nur soweit nachgegeben, als es die Forderung nach Mannigfaltigkeit der Gestaltung bedingt.

Dehnt man solche Vergleichung auf die größeren Bauglieder und auf den metrischen Charakter der Musik aus, so wird man zu dem gleichen Ergebnis gelangen: daß das musikalische Leben des Anfangsbaus auf Reichtum und Mannigfaltigkeit der Erscheinung, das des

Schlußbaus dagegen auf (relative) Einseitigkeit und Zusammengefaßtheit abzielt. Die folgende Betrachtung der Themen und Zwischenthemen wird diese Annahme befestigen.

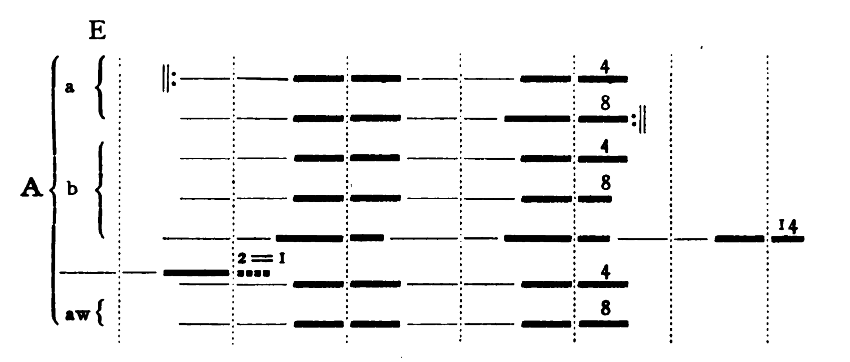
Der Gliedbau.

Das erste Thema, das die beiden Eckteile des Aufbaus (E und Ew) einleitet und abschließt, wird bei seinem ersten Erscheinen breit und umständlich als ein zentral angelegtes Lied mit drei Strophen (a, b aw) vorgetragen. Eine solche breite und in sich geschlossene Anlage des Hauptthemas verleiht ihm das Uebergewicht, das dem Kopfthema vor den anderen zukommt. Aber so, wie sie hier durchgeführt ist, mit voller Wiederholung der Anfangsstrophe (a 1—8), der in eine dreimalige Gruppenbestätigung ausklingenden Mittelstrophe (b); mit der Vorhangsgruppe vor aw ist es schon kein einheitliches festgeballtes Thema mehr, sondern schon ein etwas gelockerter Strophenverband, und da es in dieser breiten allzu redseligen Haltung später bei den Wiederholungen in Ew nicht verwendet werden kann, wird es dort zusammengestrichen, ein Verfahren, das kaum noch komponieren und bauen zu nennen ist. Erscheint es aber bedenklich, ein Thema so zu behandeln, so sollte man es nicht so anlegen, daß man sich gezwungen sieht, es später zum größeren Teile zu verleugnen, wie am Schluß von E und am Beginn von Ew. (Man vergleiche das Kopfthema der Rondi in op. 7 und 27, 1.)

Sein Aufbau ist äußerst sinnfällig, indem er auf der Verknüpfung von nur endgipfelnden Zweiergruppen beruht, aus denen (mit einer Ausnahme) zweigliedrige Verse gebildet werden. Ebenso sind die Strophen zweizeilig:


A
(4)
(8)
tr
(4)
tr
(8)
sf
sf
sf
(14)
sf
cresc.
(2=1)
f
usw. aw = a. ohne Wiederholung.

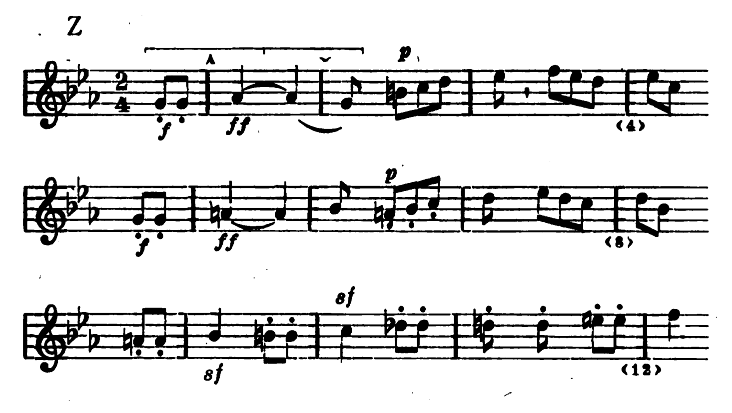
Das folgende Versbild macht das Gleichmaß der Glieder wie auch die auffällige Dehnung der Zeile 5 klarer.



Die Streichung auch nur einer der drei bestätigenden Zweiergruppen würde einen innigeren Zusammenschluß zwischen aw und b bewirken. Die vierte Gruppe (vor aw) mit der tonräumlichen Wendung von der Diatonik auf b zurück zu der auf es ist ein Vorhang zu aw, nicht ein Anhang zu b, deren wir übergenug erlebt haben, und Beethovens crescendo bestätigt es.

Z ist als Ueberleitungsstrophe zwischen A und B hier angemessener geraten als z. B. im Rondo von op. 12, 1. In knapper dreizeiliger Fassung führt es rasch und bestimmt zur tonräumlichen Vorherrschaft von b-d (der Axe von B) über es-g (Haupttonika). Wenige markante Züge, wie die Gestaltung der ersten und dritten Gruppe nach dem fallenden Typus, die durch die melodische Zusammenschmelzung der beiden Motive und die Unisono Einkleidung noch auffallender wird, geben ihm ein eigenes Gepräge. Es lautet so:

Z



Das zweite Thema B, eine Doppelstrophe höchst volkstümlichen Gebahrens, ist dem jungen Tonsetzer sicher schon auf den Gassen Bonns gekommen. Eine Anhangsstrophe (17—24) zeigt wieder jene jugendliche Sorglosigkeit um die Verbindung der Strophen zum Thema. Sie steigert das Behagen der populären Stimmung noch ins Sprudelnde:

Bn



Der Anfang von B lautet:



Daß hier das Achtelteilmotiv ♪ | ♪ in den Formen ♫ | ♪ oder ♬ | ♪. und (im Anhang) ♫ | ♫ zwar leise aber doch bedeutsam mitspricht, möge man nicht überhören. Diese kleinen Züge bewirken das mehr anmutige, tändelnde Wesen von B gegenüber dem robusteren A.

Die Wiederkehr von A (Aw) wird durch den folgenden kurzen dreimotivigen Vorhang eingeleitet:



Solche kurzen Schaltstücke sind charakteristische Gebilde für den Aufbau dieses Rondos, und finden sich noch: in E als Zweiergruppe zwischen Ab und aw, zwischen M und Ew in der Ausdehnung einer ganzen Strophe. In Ew zwischen B und Aw (Koda). Sie sollen eine allzuscharfe Gliederung des Stückes verdecken helfen.

Der Bau des Mittelteiles M zeigt die Form eines fünfstrophigen Kettenrondos mit dreimaligem Themenauftritt C und zwei Zwischenstrophen. Eine sechste Strophe, welche anfangs den Mittelteil noch fortzuführen scheint, hat die Aufgabe, seine Kräfte aufzulösen und möglichst ohne Bruch in die Wiederkehr des Hauptthemas (Ew) überzuleiten. Das Versbild von M ist also dieses:

C: 4 / 8 / 15
z: 4 / 8 = 1
Cw 1: 4 / 8 / 15
z: 4 / 8 = 1
Cw 2: 4 / 8 / 15 = 1
ü: 4 / 7 / 11 = 1

Es wird genügen, den Bau von C in einer Skizze seiner ersten Erscheinungsform aufzudecken, denn Cw 1 und Cw 2 korrespondieren im Gliedbau genau mit C und variieren nur die Klangbewegung (Cw 1) und in die linear-metrische Haltung (Cw 2) nämlich:



C verläuft so:

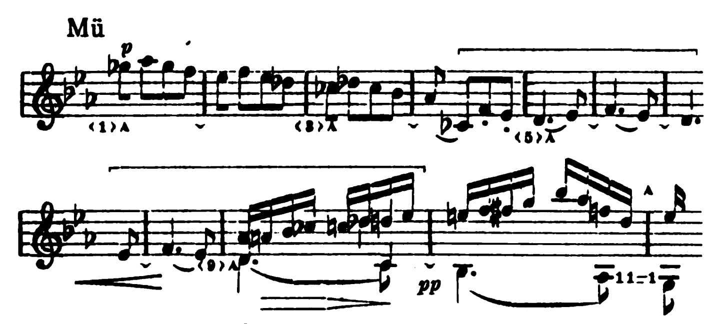


In dieser unregelmäßig gewachsenen Dreierstrophe, mit dem unerwartet sich ausreckenden Schlußverse lebt endlich ein neuer heftigerer Ton auf. Die Motive bekennen sich einhellig zu der drängenden auftaktigen Form ♩♩♩ | ♪, in vierfacher Oktavierung, mit staccatipunkten und *sf*-zeichen gespickt, hämmert es der Klavierspieler. Das Gleichmaß der Gruppen schwindet, in dem Motiv 1 und 3 schwer sind, und jenes als unvollständige, dieses mit 2 und 4 (die es an sich zieht) als überhängende Gruppe sich gegenübertreten: ∧ 1 | ⌄ ∧ 3 ⌄. Man beachte den Gewichtswechsel in der sechsten Gruppe (10—12) gegenüber der zweiten und vierten Gruppe. Nur wenn man dort den Gruppenschwerpunkt in das (zugleich lineare) Gipfelmotiv (12) legt, und in diesem die weibliche Endung, die einzige der ganzen Strophe, nicht übersieht, hat man die rhythmische Eigenart von C erlebt.

In schärfstem Gegensatz zu den drei C steht das zweimal auftretende Zwischenthema (z). Im pianissimo huscht es in einer Sechzehntelskala im Klavier dahin, das Motiv ♬ | ♪ hat seine linearen Triebkräfte eingebüßt, der Gliedbau der Strophe ist wieder simpel wie nur je in A und B. (1—4 + 5—8). Im Moment, wo es seinen Schlußschwerpunkt (8) erreicht, fährt ihm das polternde Cw 1 über den Mund, und schneidet ihm sein letztes Wort ab (Verschränkung von 8 zu 1);

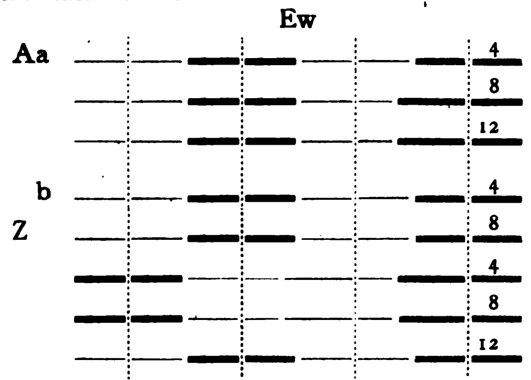


Die Ueberleitungsstrophe zwischen Cw 2 und EwA, (Mü) setzt gleichfalls mit dem Schluß von C3 verschränkt ein (15 zu 1). Es bedarf freilich einer sehr geschickten Herausarbeitung durch den Pianisten (unvermittelter Wechsel vom *ff* im Auftakt von Motiv 15 zu piano in Motiv 1), um sie vor Mißdeutung und Nichtbeachtung zu bewahren. Die Strophe verläuft als unregelmäßiger Zweizeiler: (1—7 + 8—11):



Wie unbewußt weise ist dieses letzte Schwankenlassen des Gruppengewichts vor dem Wiedereintritt des festen Ganges von A. (Man beachte die Zeichen ᴧ und ⌣.)

Ueber die Zusammenstreichung von A in Ew und seine Verkoppelung mit Z ist bereits gesprochen worden. Es genügt, den Sachverhalt hier in einem Versbild darzustellen:



Aa schließt als dreizeilige Strophe tonräumlich offen und gespannt, indem die dritte Zeile die tonräumliche Axe von es-g nach S I (as-c) verlegt. b erhält und verstärkt als zweizeilige Strophe diese Subdominantspannung. Die dritte im motivischen Gehalt zu Z überspringende Strophe, führt die tonräumliche Axe zu es-g zurück und in der dritten Zeile darüber in

dominantischer Richtung hinaus bis b-d. Aus der Trias der in diesen drei Strophen aufgestellten Axen ist es-g als die zentrale für das kommende zweite Thema vorbereitet. So ist, bei thematischer Stückelung dieses Strophendreiverbandes sein tonräumlicher Kreislauf doch ununterbrochen geblieben, und das bleibt die Hauptsache. Das dreimalige Nichtschließen (im tonräumlichen Sinne) der Strophen ist hier sogar künstlerisch zweckvoll, wo es gilt, B in die Zentralaxe es-g einzustellen und die endgültige Erfüllung des voraufgegangenen tonräumlichen Ringens, als erlösenden und krönenden Moment fühlbar zu machen.

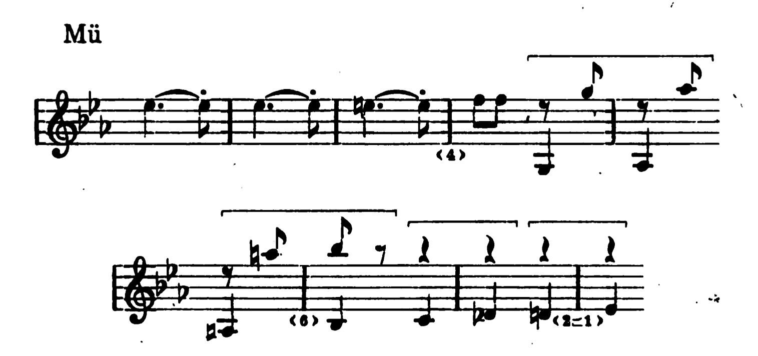
B läuft dann um die tonische Axe genau so ab wie zuvor in E um die Dominantaxe b-d, nämlich als Doppelstrophe mit einer dritten bestätigenden Anhangszeile (1—16 + 17—24).

Die letzte Wiederkehr von A, gibt diesem Thema, damit es nicht einer wirkungsvollen Schlußsteigerung entbehre, eine freiere und erweiterte Gestalt. Im Verein mit einer einleitenden Zeile und zwei Anhangsstrophen, bildet, das in neuer Art dreistrophig ausgebaute A, den umfangreichen Strophenverband der Coda, deren Vers- und Strophenbild wir zunächst geben:

Coda S I

Aw a 1 2=1 2 4
8
b 12
4
8
aw 5
8 11 13
S II 4
8
4
8
11 12

Zweifelhaft erscheint die architektonische Zweckmäßigkeit der Einleitungszeile (1—6) zur Coda:



Aus Gründen der Klangbewegung wird man ihr Ende beim sechsten Motiv annehmen, und die folgende Zweiergruppe als einen kurzen Vorhang zu Aw fassen, dessen Schlußmotiv 2 sich mit dem Anfangsmotive des Kopfthemas verschränkt. Die ungewohnten vorwiegend fallenden Motive befremden und es bleibt fraglich, ob diese Unterbrechung und Entkräftung des Themenverlaufes zweckmäßig ist, und ob Aw nicht vorteilhafter unmittelbar an B anschließend eingeführt worden wäre:



Die erste Strophe der Coda (Aw) ist ein schlichter Dreizeiler (1—4 + 5—8 + 7—12). Jede Zeile bringt den gleichen aus Aa entnommenen viermotivigen Gedanken in der Mittel-, Ober- und zuletzt in der Unterstimme des dreistimmigen Satzes.

Die folgende Strophe (b) erinnert durch die hier herrschende auftaktige Motivform an C, und entwickelt sich als schlichter Zweizeiler (1—4 + 5—8). Er bringt eine Dominantspannung durch Verlegung der Axe nach b-d.

Die dritte Strophe (aw) ist ein höchst unregelmäßiger Zweizeiler mit stark gedehnter zweiter Zeile (1—5 + 6—13):



In dieser Strophe, die im Milieu dieses Rondo einzigartig anmutet, wird das musikalische Leben auf seinen höchsten Gipfel geführt, wozu der Aufschwung, den die Melodielinie hier nimmt, wesentlich beiträgt.

Die beiden Ausklangsstrophen bringen eine Musik, die unbekümmert einen höchst vergnüglichen Ton anstimmt. Freilich ohne die voraufgegangenen Stauungen könnten.



mit ihren in sich selbst vergnügten Endungen als peinlich empfunden werden. Nach solch ernster Be-

drängung, wie sie das gliedbauliche Streben soeben noch (S.3) zu überstehen hatte, wirken sie durch den Umschlag zu plattester Eingängigkeit erlösend und beglückend, und man täte Unrecht, diese Trivialität, die hier Schönheit bedeutet, etwa durch Beschneidung der (durch Beethovens Schreibung klar geforderten) behaglichen weiblichen Endungen zu [Notenbeispiel] zu mildern. Die Versordnung der beiden Strophen ist aus unserm Strophenbilde der Coda (S·) klar ersichtlich und auch die Motivformung bietet keine Probleme, so daß auf die Skizzierung der Melodie dieser beiden Strophen verzichtet werden kann.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Der Gesamttonraum reicht von fes bis fis, umfaßt also drei Tonale mit den Zentren as-c, es-g, b-d. Die Klangwerte sind mithin gleichgewogen um die Zentral und Hauptaxe es-g gelagert. Zugleich zeigt die Klanganalyse wieder, daß die Seitenaxen nicht gleich gewogen verteilt, sondern, wie schon öfter beobachtet, der Subdominantseite stärker zugeteilt sind als der Dominantseite. Das sucht die beigegebene Tafel der Klangbewegung (siehe nächste Seite) anschaulich zu machen. Sie zeigt, wie in E nacheinander das Tonal ges-fis belegt wird. Aa bleibt in der Diatonik auf es. Ab dehnt sich in dominantischer Richtung bis g-h aus und stellt der Axe es-g die Seitenaxe b-d entgegen. Aaw lenkt in die Hauptaxe es-g zurück, wobei eine Subdominantdehnung bis ges (von Beethoven fis geschrieben) [Notenbeispiel], kompensierend mitwirkt.

Z ist durchaus zweckmäßig als tonräumlich offene Strophe angelegt mit den drei Axen; es-g b-d fa, wodurch für B die mittlere Axe b-d als Standpunkt vorbereitet ist, den es auch

	V fes-as	IV ces-es	III ges-b	II des-f	I as-c	0 es-g	1 b-d	2 f-a	3 c-e	4 g-h	5 d-fis
E											
A a					⌒	0⌒	⌒				
b					⌒	0⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	
aw			⌒	⌒	⌒	0⌒	⌒				
Z				⌒	⌒	0⌒	0!⌒	0⌒	⌒	⌒	
B						⌒	0!⌒	⌒	⌒	⌒	⌒
Aw		⌒	⌒	⌒	⌒	0⌒	⌒	⌒			
M											
C	⌒	⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒					
z		⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒				
Cw,	⌒	⌒	0⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒			
z		⌒	0⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒		
Cw 2	⌒	⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒			
ü		⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒			
Ew											
A a				⌒	0⌒	0⌒	⌒				
b				⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒		
z			⌒	⌒	0⌒	0⌒	0⌒	⌒	⌒		
B					⌒	0⌒	⌒	⌒			
ü				⌒	⌒	0⌒ 0⌒	⌒	⌒			
S I Aw a					⌒	0⌒	0⌒	⌒			
b			⌒	⌒	0⌒	⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	
aw				⌒	⌒	0⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	
S II				⌒	⌒	0⌒	⌒				
					⌒	0⌒	⌒				

einnimmt, wobei es sich fast ausschließlich in der Diatonik um b-d entwickelt. Einmal greift es aber (in der zweiten Strophe), wenn auch nur flüchtig, weit in entferntere Dominantregionen hinein, und zwar bis fis:

B

(11) . Diesen Ausschlag kompensiert schließlich Aw durch Berührung des ces am Ende der ersten Strophe.

Das Ergebnis der Klangbewegung in E ist also dieses: zunächst wird die Axe es-g errichtet, diese wird in B durch b-d (D 1) in ihrer Vorherrschaft erschüttert, gewinnt sie aber in Aw wieder. Freilich betont der Tonsetzer den ausgleichenden und abrundenden Wert zu leicht. Das flüchtige ces (im Klavierbaß) ist kaum ausreichend, von reifer bewußter Gestaltung des Tonraumes zeugt es nicht.

In M wird die Hauptaxe nach SIII ges-b (in der Molldreiklangsform es-ges-b verlegt, es wird damit eine starke Subdominantspannung zwischen E und M eingeleitet und bis zum Schluß von M aufrecht erhalten. Nur in C2 und dem folgenden rückt die Axe nach b-des-f, um innerhalb M wieder eine leichte Dominantspannung zu ges-b zu erzeugen und das Klangleben des Mittelteiles vor Eintönigkeit zu bewahren. Der Wert fes in C 1 (und an den Parallelstellen) ist von Beethoven fälschlich als e notiert: statt 

Die bei Eintritt von Ew zwischen E und M bestehende subdominantische Axenspannung es-g: ges-b, die begleitet wird durch eine subdominantische Verschiebung des ganzen Klangmaterials von M ins Tonal fes-e hinein, dessen Zentrum as-c aber nicht zur Ausprägung kommt, müßte nun in Ew dadurch gelöst

werden, daß hier mehr oder weniger ausführlich eine dominantische Axenverlegung nach c-e einsetzt, oder da diese zu starke tonräumliche Erregungen verursachen könnte, dadurch, daß wenigstens durch dominantische Lagerung des Klangmaterials von Ew jene ausgleichenden Dominantwerte (bis c-e) belegt würden. Solche Forderungen tonräumlicher Oekonomie werden hier aber noch nicht erfüllt.

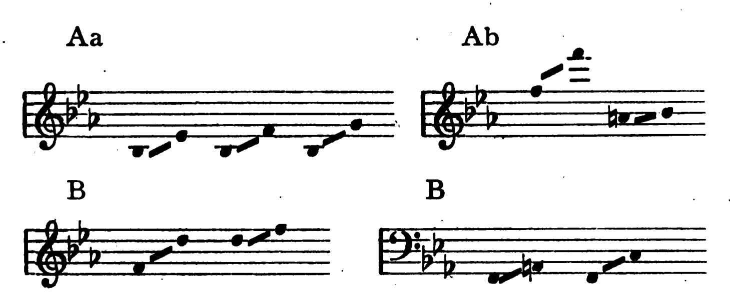
Nach Wiedereinsetzung des es-g in Aa, wird in Ab noch einmal eine Subdominantspannung es-g : as-c, und zwar recht unvermittelt aufgestellt, die dazu dienen soll, den Eintritt von B auf es-g spannend vorzubereiten. Doch bedeutet das nur eine vorübergehende Auffrischung des tonräumlichen Erlebens. Indem das gesamte tonräumliche Geschehen von Ew und S sich um es-g als Hauptaxe bewegt, läßt es die Verpflichtungen, die ihm durch die aus M herüberwirkende Subdominantspannung der beiden ersten Teile (E und M) auferlegt sind, fallen, und begibt sich damit seines Vorzuges, die tonräumlichen Ereignisse von E und M auszugleichen und den Organismus des Gesamtaufbaus tonräumlich auszurunden, wodurch es zugleich das tonräumliche Erlebnis des dritten Teiles (Ew und S) reicher und blühender gestaltet hätte. So aber vollzieht sich alles tonräumliche Geschehen von Ew ab in schablonenhaft beschränkten Kreisen, und das Ziel, dem es-g die endgültige tonräumliche Vorherrschaft zu sichern, wird allzu bald und fast zu gründlich erreicht. Alles was es in Ew von B ab noch an neuen Erlebnissen zu genießen gibt, sind rhythmische und lineare Vorgänge; das Klangleben ist — allzu früh und allzu unbekümmert — bereits beim Eintritt von B zur Ruhe gebracht. Das mag hier, wo sich die Musik in robustem Behagen ergeht, angehen, doch darf man nicht annehmen, daß diese Selbstverständlichkeit des tonräumlichen Geschehens hier in Ew, als Mittel zur Erzeugung der angedeuteten Stimmungen bewußt herbeigeführt sei. Wir sahen, daß auch der Schlußteil des Anfangs-

baus die gleiche Beschränktheit und ziemlich den gleichen schablonenhaften Entwicklungsgang nahm. Diese Schlußteile der Frühzeit verdanken eben noch weit mehr dem herrschenden Schulrezept ihre tonräumliche Gestaltung als einem durch das Gesetz künstlerischer Zweckmäßigkeit bestimmten Erfühlen der Klangwege.

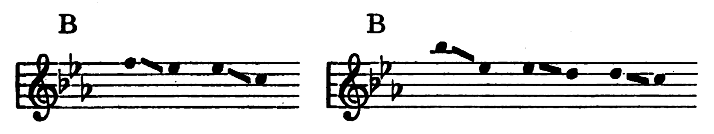
Das Klangmaterial dieses Aufbaus besteht fast nur aus diatonischen Stücken, vorwiegend dem Dreiklange, dessen Vorherrschen im Verein mit den bestimmten rhythmischen Formen der Musik ihren gesunden soliden Charakter leiht.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Die Linienführung der Musik dieses Rondo zeigt eine frische Regsamkeit ohne Heftigkeit. Die charakteristischste lineare Geste ist die kurzansteigende Aufwärtsstrebung, von Ton zu Ton, oft abbrechend, um neu anzusetzen. Z. B.:



Ihr tritt oft die aus der Umkehrung gewonnene Abwärtsstrebung gegenüber, z. B.:

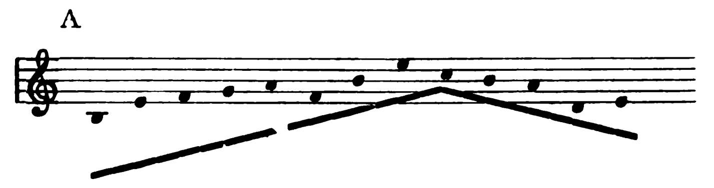


Besonders ist es das dritte Thema als Kontrastkomplex zu A und B, welches die fallende Linie

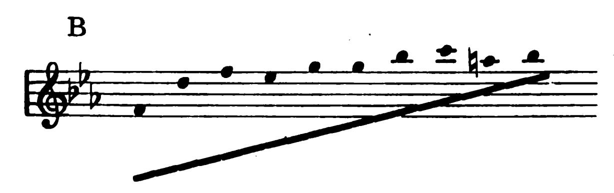


betont: usw., ferner: . Ueberall wird man diese kurzen Anläufe, nach oben oder in umgekehrter Richtung beobachten, und bemerken, daß viel von der sprudelnd frischen Stimmung dieser Musik aus dieser Quelle fließt.

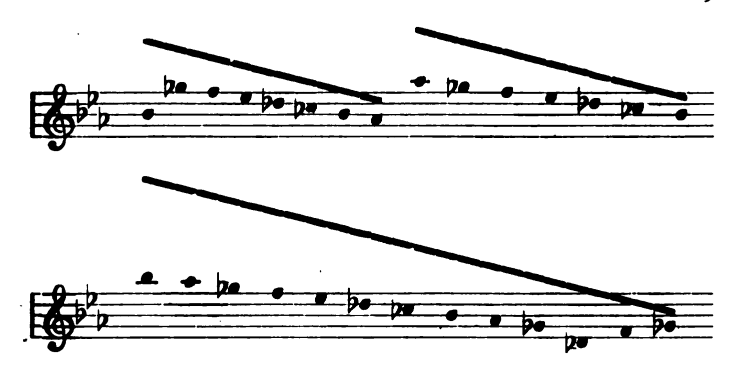
Vergleicht man die lineare Haltung der drei Themen, so findet man in A ein schönes Beispiel einer mittelgipfelnden Linienführung:



in B den Typus der endgipfelnd steigenden Linie:



In C endlich eine, in Anbetracht ihrer größeren Länge, in mehreren Teillinien sich wechselnd senkende und hebende Linie von fallender Gesamthaltung:



Alle drei Themen wissen genau, wohin im Tonraume sie wollen, und dieses ihr zielsicheres Streben bewirkt zu seinem Teile ihr bestimmtes Wesen neben der übersichtlichen tonalen Bindung und der prägnanten Rhythmik der Tonfolge. In dem Zug der Tonlinie, ihrem Steigen und Fallen, geradlinig oder geschwungen, ihrer langgezogenen Kurve oder ihrem kleinlichen Gekräusel hat die Musik ihre primitive, der reinen Empfindung schon verständliche Sprache, noch vor jeder metrischen und rhythmischen Bestimmung ihres Ausdrucks. Das Leben der bloßen Tonlinie spricht wie das Minenspiel des Menschen vor der Entfaltung seines begrifflichen Sprachvermögens; oft sagt es mehr als Worte, als die musikalischen Gebilde und Geberden, weil es dem Urgrunde alles Lebens, dem bloßen Fühlen noch näher steht. Und aller metrischer und rhythmischer Sprachausdruck der Musik bleibt tot, wo er sich nicht mit einem aus dumpfbewußten Gefühlstiefen reich und stark quellenden Linientrieb verbindet. Man kann interessante Klangschritte, fesselnde Motivformen konstruieren, aber damit hat man noch nicht die Melodie, die erst mit der Linie aufblüht oder ausbleibt. Die Schönheit, der Reichtum, das Leben der Tonlinie läßt sich aber nicht erdenken noch lehren; sie müssen erfühlt werden und bleiben das

geheimnisvolle Machtmittel des wahren Tonkünstlers. Das Gefühl der Tonlinie schwebt seinem Gestalten als Ahnung vorauf, es überkommt ihn wie ein dunkler Zwang, und zieht seine formenden Kräfte an sich. In diesem Banne erst kann er schaffen, erst wenn die Ahnung der Tonlinie den Tonsetzer umschwebt, gelingt es ihm, charakteristische Klanggebilde und Tonfolgegeberden zu finden, das Lallen und Schweifen der Linie in ihnen zu fixieren, und ihr so einen Körper zu geben. In solchen Minuten der Inspiration wird ihm die Gnade des musikalischen Zeugens gewährt.

Man höre die Coda dieses Rondos auf das Spiel der Linie hin ab oder richtiger hier der Linien, da die Musik sich hier zum polyphonen Ausdruck steigert, und man wird wissen, warum hier über das musikalische Streben die stärkste Erregung kommt. Wo sonst noch steigt die Melodie so auf als in der dritten Strophe von Aw? Das kann nicht anders als *ff* gegeben werden. Und man überhöre nicht, wie die sich reckende Oberstimme in dem Orgelpunkte des Basses erst den festen Untergrund erhält, von dem aus ein solcher Aufschwung gelingen kann.

Zur Bemessung der Tonstärkegrade, die der Tonsetzer hier fordert, sei wieder auf das Vorherrschen des piano aufmerksam gemacht. Die Derbheit, Rüstigkeit dieser Musik liegt vor allem in ihrer Rhythmik (der tonräumlichen Vorgänge wie der Tonfolge) ein übertriebener Fortevortrag könnte sie Plumpheit werden lassen. So stehen A wie B ständig im piano, und nur in den Zwischenthemen und Anhängen geht es lauter zu, aber immer nur für kurze Strecken. Dagegen bekennt sich C zu heftigster Dynamik, die durch den pianissimo Kontrast der Zwischenspiele besonders hell beleuchtet wird. Ueber die Notwendigkeit des großen *ff*-Ausbruches in der Coda ist bereits gesprochen worden.

Die metrische Haltung des Stückes ist möglichst auf den einen Ton einer fast ununterbrochenen Sech-

zehntelfolge [Notenbild] gestimmt, der nur in C1 und C2 eine längere Unterbrechung erfährt.

Das Tempo, als Allegro molto bezeichnet, sollte man dennoch nicht zu rasch nehmen. Klarheit und metrische wie rhythmische Bestimmtheit aller Vorgänge bleibt hier die Hauptsache. Wer dieser Forderung bei 120—130 ♩ in der Minute voll genügen kann, muß sein spieltechnisches Rüstzeug schon gut imstande haben, und auch wer es so und noch virtuoser beherrscht, sollte das Tempo doch nicht beschleunigen. Man bedenke, wie kurz die meisten Motive hier sind. In dieser ihrer Kürze spricht sich zwar durchaus ihr eigenartiger Charakter aus, doch übertreibe man diesen nicht, denn jedes muß als rhythmische Grundgeberde klar ins Bewußtsein treten und darauf hat die Tempoführung Bedacht zu nehmen.

Die Gestaltung des Bauschemas.

In der Ausgestaltung des Bauschemas hier fällt vor allem die Behandlung des Mittelteiles (M) auf. Selten ist er im epischen Sonatenbau Gipfelteil, denn dieser strebt als Schlußbau wohl meist eine Endgipfelung irgendwo in Ew an. Trotzdem behält M als zentraler Teil, immer den Rang des durch die Einzigartigkeit seines Erscheinens bevorzugten Kontrastteiles, auch wenn es wie zumeist als Repräsentent einer beruhigteren und entspannteren Stimmung gegenüber den lebhafteren Eckteilen erscheint. Hier aber wird der Stimmungswechsel nicht in der meist üblichen Ordnung:

Erregung — Beruhigung — Erregung
Spannung — Entspannung — Spannung

vollzogen, sondern in umgekehrter Anordnung der Gegensätze. Der Gliedbau von E und C, besonders das Gleichmaß in der Gruppen-, Vers- und Strophenbildung,

wo überall die Zweierordnung vorherrscht, ferner die meist schlicht diatonische Ordnung der Klangwelt, die Bevorzugung des klaren Durklanges, sodann die schlichte Metrik der Tonfolge, (Vorherrschen der Zweiteilung ♩, ♫, ♬♬), ja auch die lineare Haltung der Stimmen in sich und in ihrem Gegeneinanderwirken, alles zeigt vorwiegend einen schlichten unkomplizierten Charakter, dem nur durch die Tempovorschrift allegro molto ein erregendes Moment sich beigesellt. So ist der Gefühlston dieser Musik in E wohl überwiegend entspannt oder milde gespannt, freilich, in Anbetracht der metrischen Füllung und des Tempo nicht beruhigt, sondern recht lebhaft zu nennen.

So bildet E einen geschlossenen Stimmungskomplex, indem seine beiden Themen (A und B) den gleichen Grundton einhalten. Nur Z bringt eine Reihe von markanteren Kontrastmomenten hinzu; als: Wechsel des Motivgewichts in den Anfangsgruppen (∧⌣ statt ⌣∧) wechsel des Tongeschlechts von Dur zu Moll in der Tonkreisbildung, tonräumlich offene Anlage der dreizeiligen Strophe, starke dynamische Gegensätze von *f* zu *p* in den Gruppen, erregteres lineares auf und nieder der Melodie. Diese Kontrastmomente des Z sind nötig, um die Geschlossenheit der Stimmung in E nicht zur Eintönigkeit werden zu lassen, angefochten wird sie aber durch sie nicht.

Das bewirkt erst der mit viel stärkeren Gegensätzen auftretende Mittelteil M. Hier wechselt die bisher meist gleichschwebende Grundmotivform von ♫ | ♩ in die auftaktig vermehrte drängendere Form: ♫♪ | ♪ die spannende Dreiergruppe, und der gedehnte asymmetrische dreigliedrige Vers reckt die Strophe aus, und verleiht ihr eine stärkere Triebkraft gegen den Abschluß hin. Hier wird die Vorstellung gezwungen, von Strophe zu Strophe sich um-

zustellen, indem Z sich wieder zu den 3 C-strophen höchst gegensätzlich verhält. In der Schlichtheit seines Gliedbaus und in der Betonung des Dur-geschlechtes weist es auf den aus E her vertrauten harmlosen Ton zurück, bewahrt aber doch im Linearen durchaus selbstständigen Charakter. Es verleiht erst der Erregung und der Gespanntheit der C-strophen die volle Wirkung, indem es sich in jeder Hinsicht gegensätzlich zu ihnen verhält. (Wechsel von Moll zu Dur, *ff* zu *pp*, zackige Linienführung, Skalenbänder oder horizontale Ebene usw.) So ergibt sich für M ein mehrfacher greller Wechsel gegensätzlichster Stimmungskomplexe, es herrscht höchst unbeständige Witterung.

Ew könnte nun die Gefühlswelt von E bloß wiederholen, damit wäre der Forderung nach Zusammenschluß der Teile zur Einheit des Gesamtaufbaus genügt. Doch der starke Gestaltungswille des Meisters plant hier mehr; Ew soll über E hinaus gesteigert werden, damit der Aufbau nicht in das Behagen, aus dem er sich erhob, zurücksinkt. Das wichtigste Mittel dazu, die Steigerung des Klanglebens, welche durch die in E und M errichtete tonräumliche Subdominantspannung (es-g und ges-b) nach der Dominantseite hin als ausgleichender Akt gefordert ist, läßt sich Beethoven hier freilich entgehen. Immerhin erreicht er in der Coda, mit den Mitteln eines erregteren Gliedbaus, mit kontrapunktischer Verwickelung der Linienführung mit dynamischen Mitteln noch genug, um Ew in seiner Endentwickelung, weit über E hinauszuheben, und eine Spannung und Erregung hineinzuarbeiten, die, weil sie von ganz anderer Qualität als die in M ist, und der Anfangs- und Grundstimmung verwandt bleibt, als Gipfel und Erfüllung alles voraufgegangenen Treibens wirkt, besonders durch die angeschlossenen zwei Endstrophen (S II), in denen der herzliche und naive Frohsinn, das eigentliche Grundgefühl des Ganzen zu ungehemmtester Entfaltung erblüht. Nirgend zuvor nimmt das Leben der musika-

lischen Gebilde und Geberden so sprechenden, allgemein menschlich überzeugenden und präzisen Ausdruck an, und jeder Hörer, der diesen Aufbau in seinen Spannungen und Entspannungen, seinen Erregungen und Beruhigungen in dem Maße durchfühlt hat, als es unsere Analyse anstrebt, wird auch zu einer Einordnung der Erlebnisse in die Skala Freude-Ernst sich gedrängt und berechtigt fühlen.

Vierte Sonate, op. 23.

Vorbemerkung zu op. 23 und 24.

Die Sonate, op. 23 hat, wie jeder fühlt, einen wesentlich anderen musikalischen Charakter als das op. 12. Sie zeigt eine neuartige, eigenwilligere, das leicht eingängliche meidende, zugleich strengere und reichere Formung anstrebende Gesinnung. Diese teilt mit ihr das op. 24, und es ist dadurch ebenso mit seinem Nachbarwerk stilistisch verbunden, wie gegen das op. 12 abgerückt, zu dem es noch einige Gefühlsverwandtschaft bekundet.

Die verwickeltere musikalische Sprache ist zunächst Ausdruck eines reicheren satztechnischen Vermögens, das aber erst gewonnen wurde im fortgesetzten Ringen um die Darstellung künstlerischer und menschlicher Ideen in konkreten Kunstwerken. Es verkündet also die neue kunstvollere Technik des Werkes eine neue künstlerische Gesinnung seines Schöpfers als Niederschlag seines gereifteren Menschentums, das weniger alltägliche Gefühle begleiten, als sie z. B. neben dem op. 12 einhergehen.

Darum gehört die Sonate op. 23 zu den weniger beliebten, denn ihre Musik stellt bedeutend höhere Ansprüche an das musikalische Vorstellen, besonders an das Erfassen und Nachbauen der Gliedordnung, und an das Vermögen, dem Gefühlsleben einen starken abwegigen Schwung zu verleihen, unter Verzicht auf sinnlich angenehme und triebhaft bequeme Erlebnisse, und mit Hingabe an die bewußt eigenartigen und herben Formfügungen des Meisters.

Beethoven beabsichtigte das op. 23 mit dem folgenden op. 24 vereint herauszugeben. Wir wissen, daß beide Werke zusammen entworfen und gearbeitet wurden, als künstlerisches Doppelbekenntnis seines Wesen: hier seiner schroffen, fast krankhaften Reizbarkeit, dort seines freudigen und ahmutigen Behagens am Dasein. Man sollte sie daher immer vereint vortragen, da ein Werk das andere in der Wirkung steigert, und solcher Beleuchtung durch den Gegensatz bedarf begreiflich das düstere op. 23 mehr noch als das helle op. 24. Erst in beiden Sonaten vereint hat man ein umfassendes Bekenntnis des Künstlers und Menschen Beethoven, und keines steht dem anderen nach, so ungleich gestimmt sie sind.

Der Anfangsbau.

Das Bauschema.

Unsere Skizze des Formschemas, (es ist wie üblich das des dramatischen Sonatenbaus):

E	M	Ew
A 1 2, 3 4, 5 6.	a 1.	A 1 2, 3 4,
	1 2, 3 4, 5 6 7,	5 6, 7 8.
Z 1 2, 3 4, 5 6,	8 9, 10 11.=1	
7 8.		B 1 2, 3 4,
	b 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9,	5 6, 7 8,
B 1 2, 3 4,	10 11 12, 13 14 15, 16 17,	9 10, 11 12.
5 6, 7 8,	18 19 20, 21 22.	
9 10, 11 12.		N 1 2, 3 4, 5 6 7
	ü 1 2, 3 4,	
N 1 2, 3 4, 5 6 7.	5 6, 7 8,	Sv 1 2 3
	9 10, 11 12, 13 14=1	S 1 2, 3 4 5, 6 7 8,
		9 10, 11, 12 13.

zeigt, wenn man sie neben die Tabellen der Anfangssätze des op. 12 hält, auch schon dem flüchtigen Blick, daß hier ein ganz anderer Bauwille tätig ist. Die Analyse wird das eingehender nachweisen.

Die Rhythmik der Tonfolge.

Hier ist Beethovens Taktnotierung auf ihre Zweckmäßigkeit hin zu prüfen. Der Zweck des Taktstriches ist, die Folge der Hauptmotive, (meist sind es die Schritt-, öfter auch die Zählmotive) anschaulich zu machen. Beethovens $\frac{6}{8}$ Notierung hebt die Zählmotive heraus. Es zeigt sich aber, daß hier die Schrittmotive, mehr als die gleichfalls wichtigen Zählmotive, die eigentlichen Hauptmotive sind und darum als Taktmotive dargestellt werden sollten. Der Gang dieser Musik ist eben zugleich hastig und wuchtig; über den erregten Zählmotivzeiten, die sich zunächst dem Ohre aufdrängen, darf der breite Gang der Schrittmotive nicht überhört werden; weil das aber öfter möglich ist, so hätte Beethoven die Taktnotierung (aus pädagogischen Erwägungen heraus) auf die Schrittmotive einstellen, und $\frac{12}{8}$ oder 2/𝅗𝅥. Takte notieren sollen; pädagogische Erwägungen lagen ihm keineswegs fern, aber er war — (als ein Genie) — kein geschickter Lehrer und Deuter. Aus den genannten Erwägungen heraus notieren wir unsere Beispiele im 2/𝅗𝅥. Takt, der zugleich den Vorzug hat, das mehrfache Umschlagen der geraden Motivordnung in die ungerade dreizeitige zu veranschaulichen.

Das Motivleben dieses Baues entfaltet sich in höchster Fülle, d. h. meist in Schritt-, Zähl- und Keimmotiven zugleich. Wie schon gesagt, wird man typische, wenig oder gar nicht in Teilmotive aufgelockerte Schrittmotive selten antreffen. Wie üblich klingt der Bau (S. 13) mit einem reinen Schrittmotiv aus. Auch in M, D 10—17 klingen sie aus den dröhnenden Baßakkorden hervor:

Mb

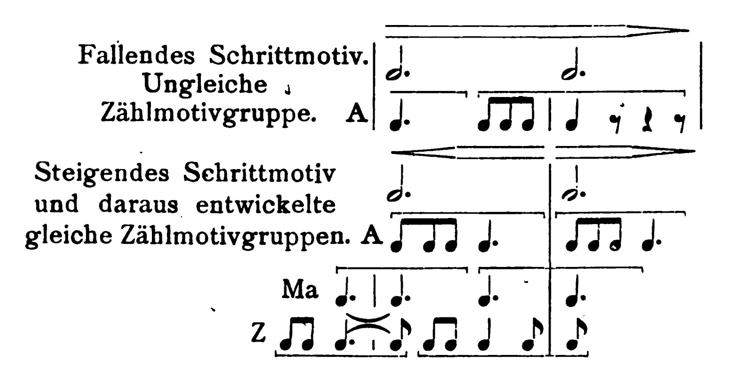


Aber auch dort, wo sie im Strudel des Teilmotivlebens dem ungeschulten Ohre entschwinden, muß man sich ihren Gang bewußt halten. So z. B. im ersten Thema:



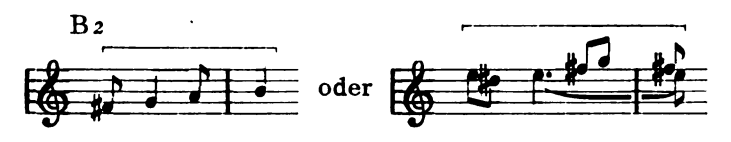
Erst wer diesen Grundschritt erfühlt hat, und an ihm durch den ganzen Bau hindurch festhält, kann recht zum Erlebnis der stürmischen Aufkräuselungen gelangen, die dieser Grundwellenschlag allenthalben erfährt.

Die Schrittmotive werden in ungleich gewogene oder gleiche Zählmotivgruppen zerlegt:



Meist ist die Gestalt der Zählmotive, dem erregten Charakter der Musik entsprechend auftaktig vermehrt.

Aus dem Typus ♩. | ♩. werden die Formen:



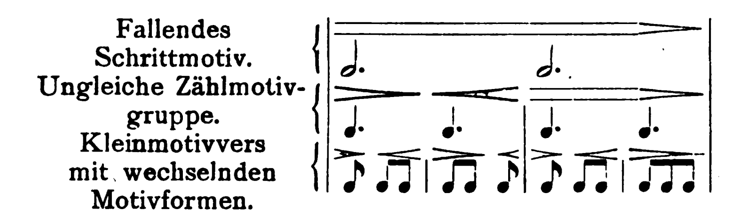
gewonnen.

Umgekehrt bringt Mü Zählmotive mit kurzem Auftakte und langer Endung:



und hebt sich allein dadurch stark von den Kernthemen des Baues ab.

Auch die Zählmotive erscheinen nirgends in schlichter typischer Fassung sondern werden wieder in Gruppen von Keimmotiven gespalten. Das Verhältnis der drei Motivstufen zueinander mag die folgende Tabelle veranschaulichen:



Beethoven verwendet vorwiegend folgende beiden Keimmotivformen: die jambische ♪ | ♩, welche oft als Amphibrachys ♪ | ♫ erscheint, und die Anapästform ♫ | ♪.

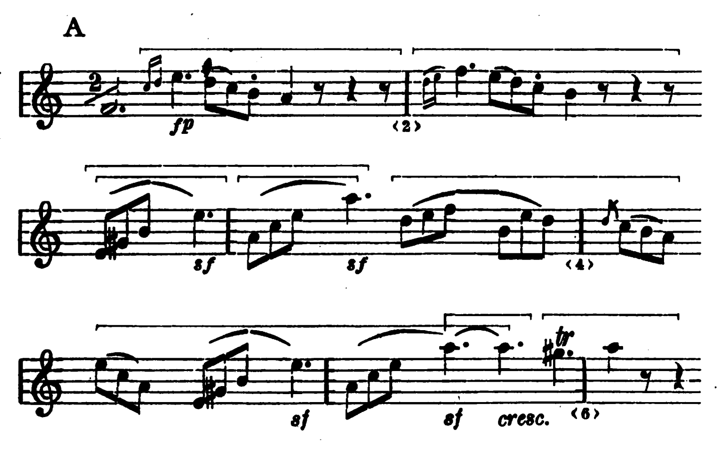


In dieser erregten Musik herrscht natürlich die ungleichgewogene Gruppenform vor, d. h. auf ein unvollkommenes erstes, folgt ein überhängendes zweites Motiv.

Es wurde hier auf das Teilmotivleben peinlich genau eingegangen, weil es sich mehr als bisher vordrängt und Beachtung fordert. Es zu überhören ist unmöglich, und wer es überhört, versäumt das Wesentliche des Tonfolgeerlebnisses: seine Dichtgedrängtheit, fast darf man sagen Ueberfüllung. Das Tonfolgeerleben s o l l hier überlastet werden, der Hörer soll kaum zum Atemschöpfen kommen, und ständig in höchster Beschäftigung erhalten werden, aber er soll natürlich noch alles in der Vorstellung beherrschen. Taumelnd und schwelgend, wie eine Tristanmusik, dürfen auch die leidenschaftlichsten und heftigsten Strophen Beethovens nicht erlebt werden.

Der Gliedbau.

Das Kopfthema des Aufbaus fällt durch seine Knappheit auf. Es belegt nur eine dreigruppige Zeile (12, 34, 56). Vergegenwärtigt man sich die behaglichen Anfangsthemen aus op. 12, so erkennt man schon, daß sich hier ein neuer Stil ankündigt:



Die Ausdruckskraft dieser wie ein Befehl hervorgestoßenen Zeile liegt ganz in den Motivgebärden, und in der zackigen Linie der Melodie. Das Umspringen des Motivtypus in der Anfangsgruppe zu in den folgenden Gruppen ($\frac{18}{8}$ Takt) ist ebenso zu beachten, wie die fallenden Zählmotive mit den harten *sf*-Endungen.

sf

Die Verzierung muß volltaktig genommen werden (als weibliche Endung) unwirsch und scharf wie eine gebrochene Terz mit Füllton.

sf

Z umfaßt acht Motive, die aber als regelmäßige zweizeilige Strophe (1—4 + 5—8) nicht sinngemäß gegliedert wären. Angemessener erscheint die Auffassung als ungleicher Zweizeiler mit überhängender erster (12, 34, 56) und gekürzter zweiter Zeile (78):



denn das Ziel der Klangbewegung ist erst mit Motiv 6 erreicht (h-dis) und der zweite unvollkommene, auf eine Gruppe (78) zusammengezogene Vers bringt nur die Bestätigung, daß das Ziel der Klangbewegung erreicht ist. Man beachte, wie die Anfangs stark auftaktigen, und männlich endenden Motive von 6 ab

immer breitere weibliche Endungen ausbilden, und damit die Zwischenstrophe dem folgenden zweiten Thema B angleichen, und zu seinem beruhigteren musikalischen Wesen überleiten.

B tritt als dreizeilige Strophe auf (1—4 + 5—8, + 9—12). Doch ist die Anlage nicht zentral, sondern reihenförmig und in der dritten Zeile gipfelnd. Die zweite Zeile ist nämlich nicht zur ersten gegensätzlich angelegt, und die dritte weist nicht auf die Anfangszeile zurück, sondern diese stellt einen klanglich offenen Vers auf, den der zweite Vers (in der höheren Oktave) wiederholt; sie will also nur die in der ersten angelegte Spannung erhalten; erst die dritte Schlußzeile bringt die klangliche Entspannung, für die auch noch eine Nachzeile (N) in Anspruch genommen wird:



Die erste und zweite Zeile gerät schwungvoller, wenn man die erste Zweiergruppe ungleich gewogen nimmt, wie es die Klammern in unserm Beispiel zeigen. So wie man die Anfangsgruppe so:



faßt, wird der Aufbau weit alltäglicher. Noch drängendere Energie ruht im neunten Motiv, das die zweizeilige Ordnung der Schrittzeiten sprengt; der neunte Motivschwerpunkt ist erst nach d r e i Schrittzeiten 𝅗𝅥. erreicht. ($\frac{18}{8}$ Takt.)

Auf engste verbunden mit dem zweiten Thema, folgt ihm noch eine aus sieben Motiven gebildete dreistellige Schlußzeile:

N







Ob man die Schrittmotive dieser Schlußzeile so stark auftaktig und männlich endend fassen will, wie es das Beispiel zeigt, oder ob man weibliche Endungen dieses Umfanges: bei allen Motiven für angemessen hält, mag dem persönlichen Geschmacke überlassen bleiben.

Ueberblickt und vergleicht man von hier aus das Themenmaterial von E, so fällt ihre kurze Fassung und die Einheitlichkeit ihrer musikalischen Haltung auf. Jede Weitschweifigkeit, besonders in Z und N ist vermieden. Es sind echte Ueberleitungs- und Anhangspartien ohne selbständige Bedeutung gegenüber den Themen. Damit ist erreicht, was in op. 12 noch fehlt, ein Aufbau des E als einer Einheit, nicht (wie in op. 12) als eines Nebeneinander von einzelnen Themen. Hier verschmelzen die Themen wahrhaft zum Teil, und fluten auf das Gipfelthema B zu und von ihm aus wieder zurück. Durch solche Kunst der Themenfügung erhebt sich op. 23 über das opus 12.

Noch deutlicher zeigt sie M die Durchführung, welche gegenüber E als den Aufbau steigernder Teil behandelt wird. Eigenartig ist seine Einführung. Dreimal setzt das Kopfmotiv des ersten Themas an, erst bei seinem dritten Erscheinen kommt der Aufbau in Gang:



Das widerstrebende dieser Engführung liegt darin, daß die fallende Melodielinie bei ihrem zweiten Auftreten in motivisch steigendem Sinne (als Auftakt) gefaßt werden muß, nicht, wie bei 1 und 3, als weibliche Endung.

M baut sich aus zwei frei und breit angelegten Strophen auf, die in einander verschränkt sind (11 = 1). Der Gipfel der Entwickelung, zugleich des ganzen Geschehens bis hierher, liegt in der Zweiten, vorwiegend aus Dreiergruppen gefügten Strophe. Deren dritte Zeile (18—22), soll die voraufgegangene Erregung beruhigen, nicht abschließen, sondern die Entwickelung auf Kommendes (Mü und Ew A) vorbereiten.

Die erste Strophe (1—7 + 8—11) lautet:





Auffallend ist der ungleiche Charakter ihrer beiden Verse. Der erste, den wir 1 2, 3 4, 5 6 7 gruppieren, bietet vom dritten Motiv ab der Auffassung Schwierigkeiten. Die Zweiergruppe

mit der er von Motiv drei ab gearbeitet ist, kommt dreimal nicht zum Ausklingen, indem im Momente, da der Gruppenschwerpunkt (∧) erreicht ist, eine höhere nachahmende Stimme sie neu beginnt (⌣), und ∧ zu ⌣ umdeutet, so daß die genannte Gruppe erst bei 7 zum ungestörten Ausklingen gelangt. Man muß sich einmal den Vers dauernd mit dem Anfangsmotive gearbeitet vorstellen:



um den gesteigerten Gehalt der Fassung Beethovens recht bewerten zu können. Indem er die Zählmotivzweiergruppe über die Form zur Dreierzählgruppe steigert, verwirrt er die bisher vorherrschende schlichte Zweierfolge, und verschränkt die Gruppen imitierend. Dieses Gegeneinanderarbeiten zweier Tendenzen, einer auf die Dreigliedrigkeit hinzielenden gegen die andere, auf Erhaltung der geraden Zählmotivfolge bedachten, bedingt den erregten und gespannten Ausdruck dieses Verses. Im stärksten Gegensatze zu ihm steht der schlichte beruhigte zweite Vers, wo eine diatonische Melodie in Zählzeiten über einer schlichtesten Durharmonik und

dem ostinaten Baßmotiv schwebt. Diese aufs höchste zugespitzte Gegensätzlichkeit der beiden Verse einer Strophe ist nicht zu vergleichen, mit dem sorglosen Verfahren, wie z. B. im Anfangsbau des op. 12,1 an A ein recht unorganisch spielerischer Anhangsvers angesetzt wird. Hier läuft das Kopfmotiv des ganzen Baus durch beide Verse hindurch, und der Umschlag in der metrischen Haltung der Melodie wird vorbereitet, indem bereits das Schlußmotiv des ersten Verses (7) die beruhigte weibliche Endung bringt, die für die Melodik des folgenden Verses charakteristisch ist. Sie in jedem Motive auszuprägen



möchte allzu sinnfällig und deshalb ästhetisch bedenklich sein, weshalb in der Melodieskizze oben ein Wechsel von gekürzten und überhängenden Schrittmotiven vorgeschlagen ist.

In den ruhigen Vers fährt, bevor er ausklingen kann, ein zweiter noch heftigerer Sturm hinein (11 = 1). Er durchwütet die folgende Gipfelstrophe von M:





sf
sf
(9)
cresc.
(10)
f
(10)
ff
(12)
ff
(15)
fp
(17)
cresc.
(20)
f
(22)

Was der voraufgegangenen Strophe zu erzwingen nicht gelang: Dreierordnung der Zählmotive, hier ist sie für die Schrittmotivfolge erreicht. Der seltene neunmotivige Vers, der tiefst atmende, den es gibt, tritt auf. Die beiden ersten Dreiergruppen des zweiten Verses (10—17) bezeichnen den Gipfel der Strophe, die dritte Zweiergruppe (16 17) klingt bereits ab. Der folgende dritte Vers (18—22) hält den Zustand einer nicht völligen Entspannung der Klangbewegung in der Schwebe, und lauscht ins kommende voraus. Die obige Strophe stellt in jeder Hinsicht den Gipfel der Durchführung dar, indem nirgends sonst eine solche Energie musikalischer Gestaltung aufgewandt wird. Die Dynamik Beethovens bestätigt das, und eine aus lebendigem Erfühlen gewonnene Temponahme wird sich eines merklichen Drängens hier nicht enthalten können. Aus solchem Grundgefühl tobender Erregtheit rechtfertigen sich die drängenden Motivformungen



Mb endet tonräumlich so, daß sich Ew A sehr wohl unmittelbar anschließen könnte. Ihm wird aber eine vorbereitende Strophe (Mü) vorausgeschickt, damit A danach in höchster Steigerung, auf der durch Mü errungenen Gipfelhöhe auftreten kann:



Diese Musik zeigt stark gegensätzliche Züge gegenüber der der beiden Durchführungsstrophen. Dort herrschten stark auftaktige Motivformen vor, hier tritt die weibliche Endung | ♪♪♪ ♩ oder | ♩. ♩ alleinherrschend auf. Die Zählmotive zeigen eine Gestalt, der man bisher nur selten und beiläufig be-

gegnete. An Stelle des spannenden Zusammenballens von Dreiergruppen herrscht hier ausschließlich die bequeme Zweiergruppenfolge; und die einzige Unregelmäßigkeit im Gliedbau findet sich im zwölften Motiv, das aus drei (statt, wie gewohnt, nur aus zwei) Zählmotiven gebaut ist ($\frac{18}{8}$). Der Verlauf der Gliedfolge ist aber im ganzen hier ein äußerst sinnfälliger, bequem erfaßbarer, völlig im Gegensatz zu dem der Durchführungsstrophen.

Das Einschalten einer dreizeiligen Strophe (ü) zwischen M und Ew ist auffallend und bisher noch nicht beobachtet. Es wäre unorganisch und weitläufig zu nennen, wenn diese Strophe irgendwie thematische Eigenbedeutung beanspruchen wollte. Das vermeidet sie aber peinlich, indem sie sich weder tonräumlich rundet, noch thematisch mehr als den einen Gruppengedanken bringt, den sie nun (fast monoton) immer wieder vorträgt, als suche sie damit etwas, was ihr befriedigend zu sagen nicht gelingen will. Sie sucht das erste Thema, und in ihm vor allem das charakteristische Kopfmotiv des Aufbaus, das in dem ersten Motiv unserer Ueberleitungsstrophe linear aufdämmert,



aber noch nicht die charakteristische kurzgefaßte motivische Prägung gewonnen hat, zu der es erst wieder in Ew gelangt. Dieses leise lineare Anklingenlassen des Kopfmotivs macht Mü nicht nur annehmbar, sondern verleiht ihr, neben der geschickten tonräumlichen Anlage, die die Axen häufig verschiebt, und so die ganze Strophe hindurch das Verlangen nach dem a-mollklange wach hält, den Charakter hoher Zweckmäßigkeit. Die Leidenschaft mit der das erste Thema in Ew endlich hervorbricht, hier wird sie geschürt.

Nicht nur durch die Fülle seiner dynamischen Gestaltung (*ff*, 4 1/2 Oktave Abstand der Außenstimmen)

sondern mehr noch durch die eindrucksvolle Wendung zur Dominante g-h von C-dur, die ein Anwachsen des Gliedbaus auf acht Motive (1—4, 5—8) bedingt, ragt A hier hervor:



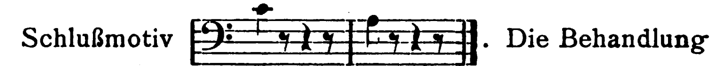
Ew setzt also, ganz im Gegensatz zu E mit höchster Energieentfaltung ein, wozu ihm die Kräfte aus der voraufgegangenen Ueberleitungsstrophe zufließen. Die lineare Triebkraft gipfelt in g'''' als höchste Spitze dort, wo wir zugleich das Thema seine alte Bahn verlassen hören. Dort dehnt es sich auch, indem das

Gipfelmotiv (6) drei Schrittzeiten für sich beansprucht ($\frac{18}{8}$). Die Schlußgruppe (7 8) wirkt danach nur als angehängt, der Vers (5—8) gehört also dem selteneren fallenden Typus an.

Z fehlt in Ew; es ist durch den veränderten Charakter von A überflüssig geworden. Was vermöchte hier noch sein wechselnd kurzes Auffahren und Sich-Zurückhalten zu sagen? Wie dann B in unmittelbarem Anschluß an A in weicher Mittellage den C-durkreis enthüllt, das ist der eine wahrhaft befreiende Moment in der Unrast dieser Musik.

B und sein Anhangsvers N werden hier in genauer Uebereinstimmung mit ihrem Erscheinen in E entwickelt, nur daß sie sich tonräumlich zur Axe ace zurückwenden.

Man kann und muß fragen: warum schließt der Aufbau nicht mit N, allenfalls mit dem angehängten Schlußmotiv



. Die Behandlung der Coden ist Beethovens eigenster Beitrag zur Architektonik des dramatischen Sonatenbaus, und es hieße sein Formgenie verdächtigen, wollte man an der formalen Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner Schlußteile zweifeln. Hier wird man ihr Auftreten so deuten können: Eine neue Aufstachelung des Bautriebes einem kraftvoll entschlossenen Ende entgegen bringt sie nicht. Ew war von Anfang an auf ein Verklingen hin angelegt, und dieses Erlöschen der Kräfte ist aber am Ende von N noch nicht so überzeugend gegeben, als es im Verhältnis zur Glut in M und noch am Einsatze von A in Ew gefordert werden muß. Gewaltige Energien verpuffen nicht rasch und auf einmal. Sie flackern noch einmal auf, um erst danach ganz zusammenzusinken. Das zeigt die Coda. Sie hebt an wie Mü, mit jenem Motiv, das die Linie des Kopfmotivs verändert zeigt (s. S. 242). Da fragt man anfangs: soll

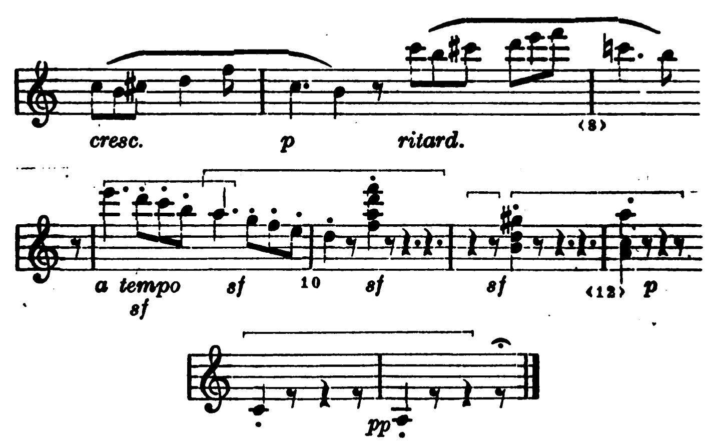
es nochmals zu einem Höhepunkt wie in EwA kommen? hört aber bald, daß solche Kräfte nicht mehr aufgebracht werden. Die Linie steigt zwar, aber erlischt dabei zugleich in der Tonstärke, und bleibt unschlüssig und zögernd drei Motive hindurch stehen (6 7 8). Der Schlußvers rafft sich zwar zu einem a tempo und einigen Akzenten auf, zeigt aber in seiner fallenden Linie und seinem *pp*-Schluß noch entschiedener die Tendenz zum Verklingen.

Die ersten drei Motive von S sondert unsere Analyse als eine Vorhangsdreiergruppe ab:



Ihre tonräumliche Orientierung um d-fa erweist sich als unzweckmäßig, und so wird die Entwickelung beim dritten Motiv abgebrochen und mit einem auffallenden Auftaktscrescendo nach a-moll eingelenkt, und nun erst baut sich die Schlußstrophe voll auf:





Der Gliedbau zeigt die gleiche Ebenmäßigkeit und Entspanntheit wie an der Parallelstelle, (Mü) das Klangleben liegt *pp* auf a-moll still, und spricht von verbrauchten tonräumlichen Kräften. Nur in der Tonfolgerhythmik drängt das Leben noch immer zu Dreiergruppenbildungen an; ob man so gruppiert, wie wir vorschlagen oder besser 123, 456, 78, mag offen bleiben. Der zweite Vers (9) setzt heftig und voreilig d. h. schon nach einem $\frac{6}{8}$ Takt ein, der aber durch die ritardando Vorschrift gedehnt wird. Die letzte Dreiergruppe setzt mit einer Pause ein (11); zuckende Erregung bis zum Schluß.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Das Klangleben dieser Sonate, wenigstens das der beiden Eckbauten, zeigt ausgeprägten Mollcharakter. Dieser gibt sich zu erkennen in der Vorherrschaft des Molldreiklanges, der innerhalb des Gliedbaus fast durchweg die bestimmenden, markantesten Plätze belegt. Die Klangbewegung vollzieht sich auf Bahnen, welche man meist als die üblichen Mollrundgänge des zehnstufigen Durmollkreises erkennt. In

diesem Kreise ist die Axe (z. B. c-e) nicht zentral gelagert, sondern seitlich, so daß einer Subdominantstation (z. B. f-a) vier Dominantstationen (g-h, d-fis, a-cis, e-gis) gegenüberstehen, von denen die entfernteste (e-gis) die Hauptrolle spielt, wie sie im diatonischen Durkreise die erste Dominantstation g-h ausübt.

Diese Formel: I 0 · · · 4 übt über die



Klangbewegung hier eine fast monotone Herrschaft aus, und sie ist es (neben anderen Faktoren) die der Musik dieses Aufbaus ihren grauen, wenig farbenfrohen Charakter verleiht.

Der Gesamttonkreis des Aufbaus reicht von des bis zu ais, belegt also vier Tonale mit den Zentren f-a, c—e, g—h, d—fis. Von diesen übernimmt c—e (in der Form des Mollklanges a-c-e) die Rolle der Hauptaxe, deren Umkämpftwerden und endlicher Sieg hier der nüchternen begrifflichen Analyse unterzogen werden mag. (Tabelle siehe nächste Seite.)

E baut den Tonkreis nur von f bis ais aus, das ist noch nicht ein Tonal, nämlich nur ein offener 12stufiger Tonkreis, ohne bestimmtes Zentrum, das bei d-fis oder a-cis liegen könnte. Da hier, wie bereits gesagt, das einseitig sich entfaltende Dur-Mollklangleben herrscht, so liegt die Axe eben **nicht** im Zentrum des Kreises, sondern linksseitig verlagert, nämlich bei c-e. Es fehlt jeder Ansatz, diese einseitige Dur-Mollgestaltung des Tonkreises auszugleichen, z. B. dadurch, daß die Dur-Mollformel der Moll-Durformel gegenüber gestellt wird.

I	0	1	2	3	4
d f a	a c e	·	·	·	e gis h
d f a	·	·	·	a cis e	e gis h
IV	III	II	I	0	1

	des-f	as-c	es-g	b-d	f-a	c-e	g-h	d-fis	a-cis	e-gis	h-dis	fis-ais
E A												
Z												
B												
N												
Ma												
b												
ü												
Ew A												
B												
S v												
S												

Dadurch würde der herrschende Mollton erheblich gelichtet werden, was hier offenbar vermieden werden soll.

Die Axenbewegung von Thema zu Thema ist nun diese: A stellt a c e als Axe auf. Z rückt sie nach d-fis, und baut auch um h-dis für kurze Zeit einen diatonischen Kreis, B lenkt dann in den Mittelwert g-h (zwischen a-c und d-fis) ein, womit der Sieg der Axe e g h über das anfangsherrschende a c e gewonnen ist.

In M wird nun die Axe durch weitausgreifende Linksbewegungen in Gestalt von vier verminderten Septklängen, welche bis e g b des vordringen, nach f-a geschoben, wo sie sowohl in der Mollform d-fa als auch in der Durform fac erscheint. Besonders hebt sich der zweite Vers von Ma mit seiner ruhigen diatonischen F-dur-Melodie heraus. — Nach dieser Linksentwickelung greift die Klangbewegung in Mb dominantisch weit aus, (bis dis fis a c). In dem Augenblick, wo dieser charakteristische Dominantschritt vollzogen wird, ist der Tonbereich in M von des bis dis geweitet, d. h. er umfaßt drei Tonale: des-cis, as-gis, es-dis, von denen naturgemäß das mittlere, mit der Zentralterz c-e zur Vorherrschaft bestimmt ist. Noch wird die erste Subdominantterz f-a in der Form d-fa als Axe betont, doch gleich darauf (Mb 13) hebt die Klangbewegung a c e als Axe heraus, wenn auch nur vorübergehend, denn sie drängt zu ihrer Dominante e gis h hinüber, auf der schwebend sie verharrt.

Die zwischen M und Ew eingeschaltete Vorbereitungsstrophe Mü bringt wieder eine wichtige Linksbewegung bis b-d, erschüttert also wieder die Gewißheit auf a c e als tonräumliches Zentrum, die uns erst mit der Wiederkehr von A in Ew gewonnen wird.

Ew zeigt dann die gleiche Unbeweglichkeit der Axe, wie wir sie schon in den Bauten des op. 12 beobachteten. Hier, wo alles auf eine gewisse Starrheit hin abgestimmt ist, und blühende Mannigfaltigkeit des Erlebens nicht angestrebt wird, kann man aber dieses

fast unbewegliche Verharren der Axe bei c e, den ganzen Schlußteil nebst der Coda hindurch als künstlerische Absicht deuten, um so mehr, als der Anfangsbau des gegensätzlich gestimmten op. 24 ein sehr abweichendes bewegtes Klangleben in Ew zeigt. Uebrigens zeigt das Klangleben in Ew, trotz des überwiegenden Festhaltens an der Axe c-e, doch genügend belebende Züge. Zuerst ist sein meisterhaft wirkungsvoller Eintritt zu nennen, den es der Vorbereitungsstrophe, und der in ihr vorgenommenen Verdunkelung der Herrschaft von c-e zu danken hat. Dann vollzieht sich (im Verein mit dem königlichen Sichemporrecken der Melodielinie) der Geschlechtswechsel zu Dur hin. Der Dureintritt von B ist das eindrucksvollste Klangerlebnis des ganzen Aufbaus. Dann ist noch zu beachten, daß auch in der Coda nochmals eine leise Ablenkung der Axenvorstellung zur Subdominantseite (f-a) hin erfolgt. Das sind der spannenden Momente genug in einem Klangleben, das auf einen grauen Grundton gestimmt ist.

Man wird aus diesen Erwägungen, (wie aus denen über den Gliedbau) die planvolle und zweckmäßige Formung auch dort, wo sie zunächst willkürlich und unorganisch erscheinen will, einsehen lernen. Solche Einsicht mag helfen, ein so ungewöhnliches Bauglied, wie die zwischen M und Ew eingeschaltete Vorbereitungsstrophe zu verstehen um darauf, (nach solchem Umwege über den Intellekt), ihre außerordentliche Wirkungskraft fühlen zu lernen. Am besten schalte man sie probeweise aus, und gehe direkt von M zu Ew A über, dann wird man hören, was man zerstört hat.

Der grauen Grundstimmung des Klanglebens entspricht auch die Wahl der Klangformen. Die formelhaft gebundene Art, die Klangkreise zu entwickeln, wurde bereits erwähnt. Daß der Molldreiklang der Zahl und Stellung nach vorherrscht, ist das natürlich Gegebene. Um so markanter heben sich jene zwei Zeilen heraus, wo der Durdreiklang als diatonisches

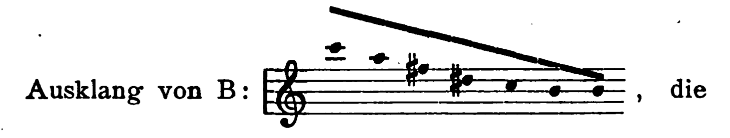
Zentrum aufleuchtet (Ma und Ew, B). Ebenso kontrastieren die verminderten Septaccorde in M als Sturmboten gegen die sonst fast ausschließlich zu Worte kommenden Dreiklangsformen. Es ist heute mehr als je nötig, auf solche Oekonomie im Gebrauch der Ausdrucksmittel hinzuweisen, heut, wo unsere Musik in der Fülle der Klangausdrucksmittel erstickt, und je mehr sie sich nach dieser Richtung hin zu bereichern trachtet, um so mehr auf Maß und Ordnung in der Verwendung dieser Mittel verzichtet, was zugleich auch bedingte, daß ihr die Herrschaft über die Rhythmik der Tonfolge abhanden kam; oder geschah es umgekehrt? Ueberfettet sich ein Organismus, weil er sich zu wenig und zu schlaff regt, oder wird er faul und träge, weil er sich überstopft? Hier herrscht engste Wechselwirkung, und so auch im „Stoffwechselleben" des Kunstwerks.

Die metrischen und elementaren Faktoren.

Gegenüber der linearen Haltung der Themen des op. 12, die sich meist freudig ausschwingen, ist das tonräumliche Richtungsleben hier eng umgrenzt. Die fallende Richtung wird entschiedener ausgeprägt, als das Emporsteigen. Dieses ist oft ein mühsames Sichemporwinden (A der Bass in Mü), wie denn überhaupt das häufige sich Wenden und Umkehren zur tieferen



teristischer linearer Zug dieser Musik ist; wie ein Sichquälen unter einem Drucke mutet es an. Wo die Linie entschlossener vom Platze fortführt, da geschieht

es, wie gesagt, vorwiegend in fallender Richtung. Das Kopfmotiv, die stürzenden Skalen von Z, der Ausklang von B: , die Gipfelzeile in M und vor allem der Schluß des Baues bezeugen das. Die Höhen werden unauffällig durch rasche Sprünge, oder Oktavversetzungen erklommen. Man beachte den bescheidenen Umfang der Linienführung in A von einer Undezime, und vergleiche ihn mit denen anderer freudiger Sonatenanfänge. Nirgends findet man weitausgreifende gebrochene Klangskalen (Arpeggien); durchweg herrscht der bedächtige Stufenschritt vor, und das erwähnte häufige Umkehren zum Nachbarhalbton gibt der Bewegung etwas suchendes.

Die Baßlinie steht oft und auf längere Strecken still. Man beachte daraufhin den Anfang von A, die F-dur Zeile in M, den Ausklang von E und Ew und M, und so manche andere bezeichnende Stelle.

Die Außenstimmen wählen oft das parallele Zusammengehen, wodurch sie auf den Reiz des Gegeneinanderspielens, und auf lineare Eigenart verzichten. Der Abstand der Außenstimmen hält meist ein gewisses Mittelmaß inne. Jedenfalls dehnt und verengt sich das Stimmenband nicht so häufig und stark wie in Bauten lebhaften Charakters.

Auf das Mittel, die Linienzüge durch Nachahmung charakteristischer Figuren der einen durch die andere zu beleben und in lebhaftere Beziehung aufeinander zu setzen, wird fast völlig verzichtet. Dieses Ausdrucksmittel ist dem Mittelbau um so reicher vorbehalten.

Für die dynamische Gestaltung der Musik ist hier, wieder der gemäßigte Grundton und häufiges Umspringen von forte zu piano charakteristisch. Auch hier, wo Hast und Heftigkeit fast unvermindert das

musikalische Leben anstacheln, erklingen A und B vorwiegend in leiser Tongebung, und brausen erst am Ende zum forte kurz auf, das meist rasch wieder eine Unterbrechung durch eine piano Phrase erfährt. Nur in M und Ew A, wo die Affekte dieser Musik in den Zustand stärkster Erregung geraten, breitet sich der Fortevortrag über längere Strecken aus. Höchst bezeichnend ist das große Schlußdecrescendo bis zum *pp* in Verbindung mit der stärksten Liniensenkung.

Die metrische Haltung der Tonfolge dieser Musik ist (mehr noch als die des Klanglebens) gewollt monoton. Die Triolenfigur ♩♩♩ hüllt lange Strecken in ihren gleichmäßigen Schleier, neben ihr steht der rückende, zuckende Gang: ♪♩ ♪♩ ♪♩ als Kontrast, und nur selten beruhigt sich die Tonfolge zum Schritt in Zähl- oder Schrittmotiven (Z 6, Ma Vers 2, S, die Schlußmotive). Man vergleiche diesen bewußten Verzicht auf metrischen Wechsel mit dem ungebundenen Greifen nach metrischen Effekten in den Sonaten des op. 12, um auch daran zu erkennen, aus welch anderer, reiferer Gesinnung diese Musik fließt. Das Charakteristische gilt ihr mehr als das Unterhaltende.

Die Tempovorschrift presto sagt mehr als Lebhaftigkeit und fordert einen bestimmten Grad von sich Uebereilen, ein gewisses Mißverhältnis von Schrittzeitdauer und dem, was in ihr erlebt werden soll. Auch hier ist der Gang der Grund- oder Schrittzeiten (𝅗𝅥.) ein gemäßigter. Man wird im Durchschnitt nicht mehr als 62—64 𝅗𝅥. in der Minute zu geben haben, das ergibt eine rüstige, keineswegs gehetzte Gangart.

Diese kommt erst durch die Fülle des Teilmotivlebens, das in diese Grundmotive hineingedrängt wird, zustande. Schon die Zählzeiten (als halbe Schrittzeiten) wirken, wo sie in der Bedeutung von Motivbildnern erscheinen, durchaus schon als kurzgedrängte Zeitwerte ♩. = 128, und wir sahen, daß noch unter ihnen

Drittelwerte (♪) als Motivzeiten kürzester Spaltmotive erlebt werden sollen. Besonders in der Form .♪ | ♩ können und dürfen sie nicht überhört werden, oft sind diese Gebilde kaum noch klar zu erfassen, und es bleibt nur das Gefühl, daß man sie bemerken sollte. Dieses Gefühl, daß man das motivische Erlebnis dieser Musik, in seinen drei Stufen kaum und nur mit höchster Anspannung unserer Vorstellungskraft ausschöpfen kann, ist das spezifische Tempoerlebnis des presto: Ein sich Ueberlastet-fühlen, während das Allegro die Vorstellungskräfte zwar anspannt, aber doch nur in lebhafte freudige Tätigkeit versetzen soll.

In diesem Aufbau findet sich zum ersten Male eine ritardando Vorschrift, und zwar kurz vor dem Schlusse (S. 8). So reich Beethovens dynamische Angaben in allen seinen Werken sind, so selten hat er etwas zur Tempoführung zu bemerken. In der Tat kann hier die Grundregel nur immer wieder lauten: so straff als möglich; kein weichliches Nachgeben. Hier aber, wo dies agogische Vermögen von Spieler und Hörer aufs höchste angespannt wird, ist ein gelegentliches Nachlassen hier und am Schlusse der zweiten Strophe von M, (wo die Fermate steht), ein Geständnis, daß es fast zu viel war und als solches ist es von stärkstem Ausdruckswerte und berechtigt.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Beethovens Formwille strebt bei diesem Aufbau, wie unsere Analyse zeigt, eine Gestalt der dramatischen Sonatonform an, die an Stelle des üblichen lockeren Typus, wo zwei Eckteile (E und Ew) durch einen Mittelteil ebenso verbunden wie geschieden werden, eine geschlossenere Baueinheit setzt. Solche Einheitlichkeit des Aufbaus wird hier erzielt, indem die Hauptepoche des musikalischen Lebens in den Mittelteil M (die sogenannte Durchführung) verlegt wird.

Der Teil E erhält infolge dessen die Rolle einer Vorbereitung, und in dieser Absicht werden seine Themen, besonders A und Z, äußerst kurz gehalten. Erst B gewinnt eine gewisse Breite und relative Ruhe, lenkt also von der erregten heftigen Grundstimmung etwas ab.

Zur Entladung des in E sich erst ankündigenden Affektes kommt es erst in M in zwei gewaltigen Strophen, die durch die Fülle und Kühnheit ihres Aufbaus, ihre weitausgreifende Klangbewegung, durch lineare und dynamische Kraftentfaltung das musikalische Erleben weit über das in E gebotene erheben. In E werden wir auf Kommendes gespannt, in M erschüttert uns die Gewalt des Geschehens. Es genügt, auf die Ergebnisse unserer Einzelanalysen zu verweisen um M, insbesondere seine zweite Strophe, als Gipfel des ganzen Aufbaus klar zu erkennen.

Um ein Gipfelgefühl voll zu erleben, gilt es, nicht nur den Anstieg zu durchlaufen. Erst An- und Abstieg vereint, schaffen in der Erinnerung das Gefühl der vollzogenen Erhöhung. Beethoven läßt die Gipfelstrophe in M tonräumlich offen ausklingen. Das weist auf Ew hin, und ist ein starkes Bindemittel zwischen den beiden Teilen. Die tonräumliche Disposition ist so getroffen, daß A direkt guten Anschluß fände. Dennoch wird mit seiner Wiedereinführung gezögert und erst (— ein kühner architektonischer Entschluß —) die auffallende, und anfänglich unorganisch scheinende Vorbereitungsstrophe eingeschaltet. Diese Einschaltung erfolgt zu dem Zwecke, dem Teile Ew einen Anfangsgipfel zu geben, und von ihm die Gesamtkurve ablaufen zu lassen. Dem ersten Gipfel in Mb wird in dem gesteigert wiederkehrenden A ein ebenbürtiger zweiter Gipfel zur Seite gestellt. Der Aufbau ist also doppelgipfelnd, und die höchste Spitze muß man in Ew bei A empfinden. Diese dominierende Gestalt konnte A aber nur durch das vorausgeschickte Mü gewinnen, das, wie gezeigt wurde, hinreichend mit den Stammthemen

verwachsen ist, und nicht als fremdartiges Gebilde (gleichsam ein neues Thema) beargwöhnt werden darf.

Der unmittelbare Anschluß von A an M wäre auch noch aus anderen Erwägungen heraus bedenklich. M ist vorwiegend mit dem Kopfmotiv des Themas gearbeitet; nachdem wir es in gesteigerter Gestaltung gekostet haben, würde seine erste schlichte Form unmittelbar darauf abfallen. Durch den motivischen Kontrast, den Mü bringt, gewinnt sie neue und höchste Eindruckskraft. Auch tonräumlich bringt Mü, wie wir zeigten, durch seine Subdominantausweichung (bis b-d) eine Auffrischung. Kurz, die herrschende Stellung, die A in Ew einnimmt, dankt es allein dieser Vorbereitungsstrophe und damit hat diese den ganzen verklingenden Charakter von Ew bestimmt, und somit die zentralgipfelnde Architektonik des ganzen Aufbaus wesentlich gesichert. Ein solches Glied, mag es auch im Schulschema der Sonatenform fehlen, darf man nicht willkürlich eingefügt und gleichsam nur aus einer titanischen Laune Beethovens geboren nennen.

Die Coda (S) erklärt sich aus der Erwägung, daß ein so gewaltiger Brand, wie er sich in M und EwA entzündete, nicht schnell erlischt, und noch einmal aufflackern wird. Darum wird S mit jener Ew vorbereitenden Strophe eingeführt. Man weiß, sie bedeutet Hinführung zu einem Höhepunkt, aber diesmal versagt ihre auftürmende Kraft. und die Schlußzeile, die auf den Beginn des Aufbaus zurückweist, setzt, losgelöst von ihr, mit kurzem heftigen Akzent ein, um sogleich in sich zusammen zu sinken. Eine solche Art den Aufbau abzuschließen, setzt einen Verzicht auf Wirkung durch Häufung der Ausdrucksmittel gegen den Schluß hin voraus, d. h. eine künstlerische Gesinnung, die bereits weiß, daß das Kunstwerk als ein Organismus Werden und Vergehen zu symbolisieren imstande ist, und damit mehr leistet, als wenn es sich bescheidet, das Wachsen und sich Emporringen von Kräften zu veranschaulichen, wofür es freilich willigere Hörer findet.

Der Mittelbau.

Das Bauschema.

Auch der Mittelbau wandelt das Formschema des dramatischen Sonatenbaus ab. Freilich, was dort ein heißes Kämpfen war, wird hier behagliches Spiel. Wir werden auf die Frage nach der Wahl gerade dieses Schemas für einen Mittelbau erst später eingehen können, nachdem wir seine Ausgestaltung kennen gelernt haben.

E	M	Ew
A ‖: 1 2, 3 4,	v 1 2, 3 4.	A ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, :‖	5 6, 7 8.	5 6, 7 8. :‖
‖: 9 10, 11 12,	a 1 2 ∧ 3 ∧ 4,	‖: 9 10, 11 12,
13 14, 15 16, :‖	5 6, 7 8.=1	13 14, 15 16. :‖
Z { 1 2, 3 4,		Z 1 2, 3 4,
5 6, 7 8∧=	b 1 2 3 4 5	5 6, 7 8∧
⌣8 9, 10 11 ∧ 12 ∧ 13 14	5 6 7 8 9,	⌣8 9, 10 11,
15 16, 17 18 19.	10 11, 12 13.	12 13, 14 15 16.
B ‖: 1 2, 3 4, :‖		B ‖: 1 2, 3 4, :‖
5 6, 7 8 9,	ü 1 2, 3 4 5, 6 7 8.	5 6, 7 8, 9,
10 11, 12 13.		10 11, 12 13.
n 1 2, 3 4,		n 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.		5 6, 7 8.
N 1 2, 3 4,		N 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10 11.		5 6, 7 8, 9 10 11.

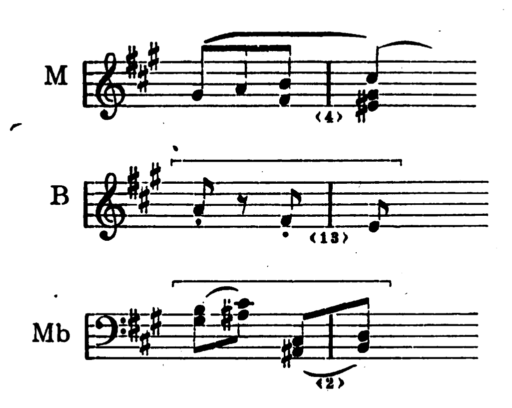
Die Rhythmik der Tonfolge.

Das Motivleben ist hier weit einfacher als im Anfangsbau. Herrschte dort eine dreigestufte Motivordnung von Schritt-, Zähl- und Keimmotiven, so hat man hier zumeist nur eine Gattung von Motiven zu verfolgen. Es herrschen fast allein die Schrittmotive in ♩, ohne daß die auch vorhandenen Teilbildungen zu überhören sind. Aber sie treten unverbindlicher

auf und sind leichter eingänglich, schon infolge des ruhigeren Zeitmaßes. Ohne Mühe und Hast lassen sich all diese Kleingebilde erfassen. Klar und reinlich stehen sie nebeneinander, und folgen sich in schlichter ebener Gruppierung. Stürmte die Musik des Anfangsbaus wild dahin, so herrscht hier ein zierlicher Tanzschritt, dessen einzelne Geberden in ihrer oft eleganten Linie verfolgt werden sollen, und sich auch leicht beobachten lassen. Das Genießen solchen Kleinwerks spielt beim Erleben dieser Musik eine wichtige Rolle.

Das Schrittmotiv erscheint in allen drei Formen, wie die folgende Uebersicht zeigt:





In buntem Wechsel werden sie verwendet, doch herrscht die weich auslaufende weibliche Endung vor.

Ueber das Teil- und Keimmotivleben braucht nichts eingehenderes gesagt zu werden, denn es liegt, wo es Beachtung verdient, klar zutage. Ueberall aber behandle man es als Nebensache, oft nur als linearen Schmuck, sonst wird die Motivzeichnung zu schwerfällig.

Die Gruppenformung ist hier durch folgende Züge gekennzeichnet: Es herrscht die gleichgewogene, d. h. aus zwei gleichwertigen Motiven bestehende Gruppe vor, worauf eben das Abgezirkelte, Wohlgemessene des Ganges beruht. Nur in N kommt es zur Bevorzugung der ungleich gewogenen Zweiergruppe, wo das erste verkürzte Motiv mit dem folgenden überhängenden schweren zu einer Phrase verwächst:



Zu beachten ist ferner die Vorherrschaft der Zweiergruppe vor der Dreiergruppe, wie denn durchweg, die Zweizahl die Gliedfolge beherrscht, und durchsichtig macht.

Der Gliedbau.

Das erste Thema ist eine schlichte Doppelstrophe (1—8 + 9—16) mit ausgeschriebenen variierten Wiederholungen jeder Strophe:



Zur volkstümlichen Einfachheit seiner Linie und seiner tonräumlichen Haltung tritt von der Wiederholung der ersten Strophe ab ein feines imitatorisches Teilmotivspiel, indem bald die Geige, bald das Klavier in die verklingenden weiblichen Endungen der Motive, das kleine Zählmotiv ♪ | ♪ hineinsprechen läßt, ein Einfall, der uns in die zierlichbewegte Formwelt des Rokoko zurück versetzt.

Unbekümmert um die Wahrung des Zusammenhangs im großen, setzt nach diesem völlig in sich abgeschlossenen Liedthema ein Zwischenthema vor dem zweiten ein. Es zeigt einen weit verwickelteren Gliedbau:

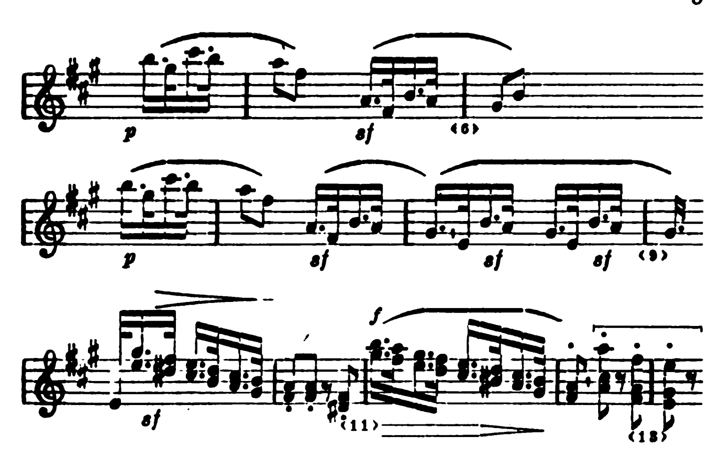


Die Verwickelungen des Gruppengefüges werden durch verfrühtes imitatorisches Einsetzen der Stimmen bedingt. Sie lassen das leichte Kopfmotiv dreimal dort

eintreten, wo eine Zweiergruppe sich in ihrem zweiten schweren Motiv vollenden will. Das bestehende muß dem neu ankommenden weichen, das Gruppenende wird zugleich Gruppenbeginn, hat also zwiefache rhythmische Bedeutung (∧ = ⌣). Durch solch kontrapunktisches Ineinanderweben der Stimmen verschmilzt das Gruppengefüge. Zuerst am Ende der zweiten Zeile (8), das zum Anfang der dritten wird, dann in dieser noch zweimal (11 und 12); am Ende dieser dritten Zeile steht dann eine Dreiergruppe (12—14). In Motiv 14 ist das Ziel der Klangbewegung und damit der Höhepunkt des musikalischen Lebens dieser Strophe erreicht. Die vierte Zeile hängt sich nur bestätigend an. Das Ganze ist also als ein ungleich gewogener Strophenverband, bestehend aus einer überhängenden (dreizeiligen) und einer unvollkommenen (einzeiligen) Strophe zu deuten.

Das zweite Thema B verläuft in vier viermotivigen Versen. Man könnte es also als Doppelstrophe (1—8 + 9—16) deuten. Doch kann man den zweiten Vers, der den ersten tonräumlich wörtlich wiederholt, nicht als seine beantwortende Fortführung ansprechen (5—8), man deutet ihn sinngemäßer als wiederholte Neuaufstellung des Anfangsverses (1—4). Er schließt also nicht ab, sondern hält den Strophenbau offen und in Spannung, und erst die dritte Zeile (5—9) führt weiter und zu einem Abschluß, der in einer letzten Zeile (10—13) bestätigt wird.





Eine Aufteilung in zwei gleichgewogene Zweizeiler, würde die Lebenslinie dieses Themas nicht an ihrer natürlichen Wendestelle treffen. Man vergleiche diese Vierzeiligkeit mit der in A. Solche Einblicke dringen bis an die letzte Hülle, die die Form um das Leben und die Seele des musikalischen Kunstwerks legt, und wie man dabei den feinen Gang des Phantasiewerkes eines Meisters bewundern lernt, erkennt man zugleich, daß eine so feingestaltende Hand geschenkt sein muß, und daß kein Verstand zu ihrer Führung taugt; sie findet nur aus eigenstem Fühlen heraus tastend ihren meisterlichen Weg.

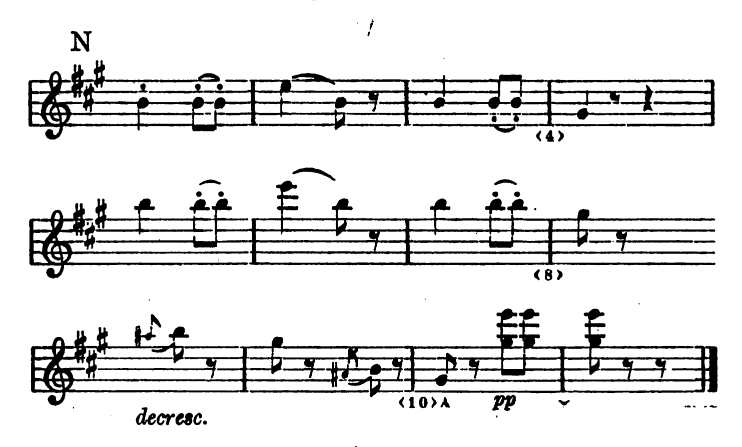
Die beiden Schlußstrophen sind schlichteste Gebilde in jeder Hinsicht. Die erste lautet:

Bn



Zu einem echten Strophenaufbau kommt es bei diesen dem Gliedabbau dienenden Versen oft nicht mehr. Diese acht Motive stellen mehr einen zweimal wiederholten viermotivigen Vers, als eine achtmotivige Strophe dar.

Dagegen hat der folgende letzte Schlußgesang wieder den Charakter einer Stropheneinheit, indem seine zweite Zeile dreigruppig ist (5 6, 7 8, 9 10̂ 11), und so die erste zweigruppige Zeile überbietet:

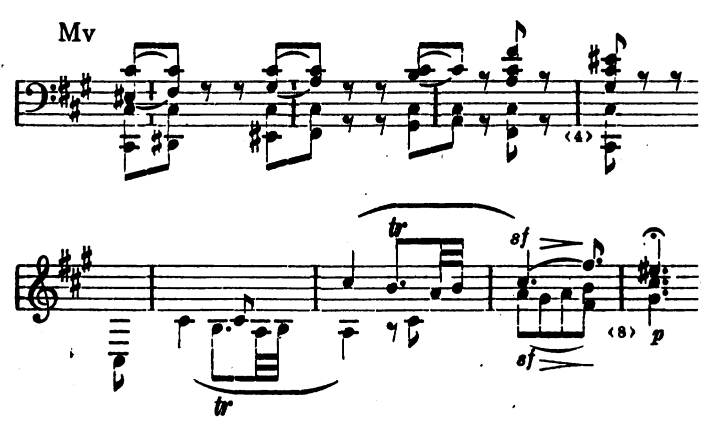


Rokokograzie und zugleich leises romantisches Sinnen verkündet die Kette der Themen, die in E vorüberzog. Fünf Melodien, sorglos aneinander gereiht, jede ein eigenes Gesicht aufweisend, ist das dramatischer Stil? Aber wir sind noch nicht im Zentrum der Entwickelung, und immerhin zeigt Z doch hinreichend spannende Züge, um eine rein lyrische Grundstimmung nicht aufkommen zu lassen. Freilich erlebten wir bisher nur ein zartes Spiel freundlicher Regungen, mit einem leisen Einschlag zur Versonnenheit hin.

In M belebt sich die Aktivität dieser Musik beträchtlich. Dieser Mittelteil ist zweiteilig angelegt; er wird durch eine zweimal auftretende Vorhangszeile

eingeleitet (1—4) welche, (überraschend auf cis-eis [D4] einsetzend), eine starke tonräumliche Spannung erzeugt. Den Kern von M bilden zwei ineinander verschränkte (8 = 1) Strophen, die in sich interessante Verwebungen und Beunruhigungen des Gruppenlebens zeigen. Ausgeleitet und verknüpft mit EwA wird M durch eine achtmotivige Zeile (ü) die wohlbemerkt als gedehnte Zeile, nicht als schlichte zweizeilige Strophe (also: 1 2, 3 4 5, 6 7 8 statt $\frac{1\ 2,\ 3\ 4,}{5\ 6,\ 7\ 8.}$) zu deuten ist.

Mv zerfällt in zwei viermotivige Verse, deren völlig gleiche tonräumliche Haltung sie wie Thema und variierte Wiederholung vereint. Beethovens Fermate am Ende des Wiederholungsverses soll das wohl bestätigen. Der motivische Gehalt trennt dagegen die beiden Vorhangszeilen und läßt die Wiederholungszeile schon auf das folgende Ma hinweisen, von dem sie wieder tonräumlich scharf abgerückt ist. So werden wir also den Vorhang zu M als zweizeilig entwickelt annehmen:



ohne zu verkennen, daß das Hinüberschmelzen von Mv zu Ma in Beethovens Absicht lag. Hier kündet sich bereits sein reifer Gliedbaustil an, der mehr auf

Verflechtung als auf Sonderung der Glieder gerichtet ist.

Ma springt subdominantisch weit vor, drängt aber zum Schluß wieder bis D 3 (fis-ais) hinüber. Linear ist es durch die ständig steigende Entwicklung der Melodielinie gekennzeichnet. Sein motivischer Gehalt ist wörtlich oder variiert Z entnommen (, die weibliche Endung in Ma ist eine Vergrößerung von in Z):





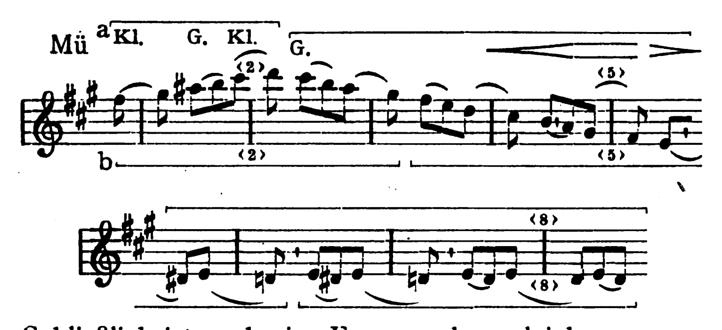
Mb setzt auf dem Schlußschwerpunkt von Ma ein (8 = 1). Seine Kennzeichen sind: das aus A stammende, hier aber noch auftaktig gegebene Motiv , das auf das zu erwartende EwA bereits leise vorbereitet, ferner der eigenartige drängende Gruppenbau. Viermal erscheint eine Dreiergruppe, deren Schlußmotiv ständig untergeht im Anfangsmotiv der ihr folgenden. So bleibt zahlenmäßig die Zweiergruppenfolge erhalten, und wer — wie unsere Schullehrbücher, die Form durch Abzählen erkundet zu haben glaubt, wird hier nur einen schlichten Dreizeiler zu je vier Motiven feststellen, hat aber damit alle Schönheit und Eigenart aus dieser Gipfelstrophe heraus

gerechnet. Der Reiz meisterlicher Gliedbauten liegt oft darin, daß sich hinter zahlenmäßigem Ebenmaß und unter scheinbar vollkommener Korrespondenz der Glieder allerhand Unregelmäßigkeiten verstecken. Eine gerade Zahl von Motiven bürgt an sich noch nicht für einen glatten regelmäßigen Aufbau der Glieder.



Diese ständige Gruppenverschränkung bewirkt, daß man bis zum neunten Motiv nicht zum ungestörten Erleben auch nur eines Gruppenschwerpunktes kommt, womit auch die Versgliederung aufgehoben wird. Dieses Sichdrängen der Glieder, deren eines dem andern das Wort aus dem Munde nimmt, ist in dieser Umgebung ein eindrucksvolles Sprachmittel, das diese Strophe zum eigentlichen Gipfelstück des Baus macht, wo endlich das beschauliche Gliedbauleben erregten Charakter annimmt.

Auch Mü bestätigt das zuvor gesagte. Es scheint ein schlichter Zweizeiler zu sein, entfaltet aber erst als unregelmäßige dreigruppige Zeile geordnet, sein wahres Leben. Unsere Skizze schlägt zwei Fassungen vor: a) 1 2, 3 4 5, 6 7 8. b) 1 2 3, 4 5 6, 7 8 von denen b Bevorzugung verdient, weil sich hier das Ende der zweiten Gruppe (6) mit dem Ende der fallenden Linie deckt.



Schließlich ist auch eine Fassung als ungleichgewogene Strophe: c) 1 2, 3 4, 5 6, 7 8. wohl annehmbar, denn sie berücksichtigt die Wendestellen der Linie (d″ und d) noch genauer, und verhindert gleichfalls das unnatürliche Halten und Atmen auf cis′ in Motiv 4, das die Gliederung 1 2, 3 4, / 5 6, 7 8. zur Folge hat. cis′ in vier, und fis in fünf taugen als klangfremde Durchgangstöne (in e-gis-h-d) jedenfalls wenig als Abschlußwerte größerer Sinneinheiten. In der Fassung c erscheint aber 3 4, 5 6 wie eine Verseinheit, zu der 1 2 eine Vorhangs-, 7 8 eine Anhangsgruppe darstellt, über cis′ und fis kann also leicht hinweg gegangen werden.

Die technische Verteilung der Linie an die beiden Spieler, die jedem abwechselnd die steigende oder fallende Linie (♪⁄ ♪∖) zuweist, ist eine instrumentale Finesse, die den linearen und motivischen Charakter der Zeile wohl verschleiern soll, aber nicht aufheben

darf. Um das zu vermeiden, müssen beide Spieler völlig aus einer Auffassung heraus spielen, sonst zerreist ihnen die Linie.

Ew baut sich in fast völliger Uebereinstimmung mit E auf; nur Z erfährt eine Zusammendrängung auf drei statt vier Zeilen, und die Motive erscheinen, besonders in A, in bereicherter Ausgestaltung.

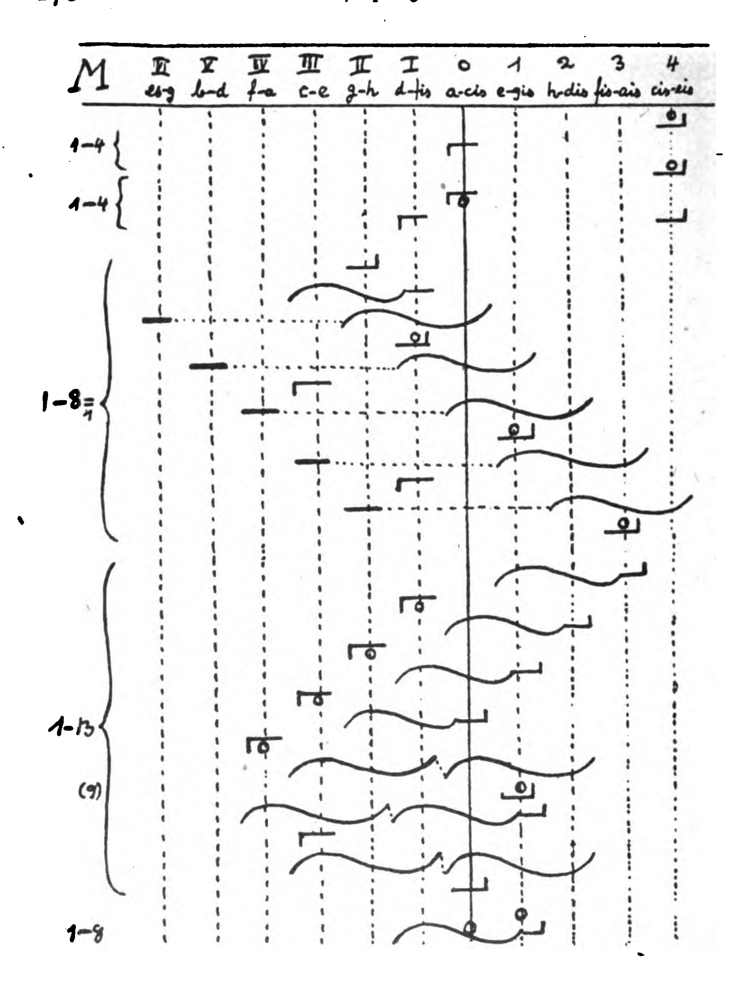
Eine Coda fehlt hier begreiflich; dieses in sich so friedliche Leben bedarf keines abschließenden, steigernden oder beruhigenden Nachwortes.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Da die Rhythmik des Gliedbaus und die des Klanglebens in unlösbarer Wechselbeziehung das musikalische Erleben bestimmen, so kann man hier gemäß dem schlichten wenig dramatischen Gliedbau auch kein erregtes Klangleben erwarten.

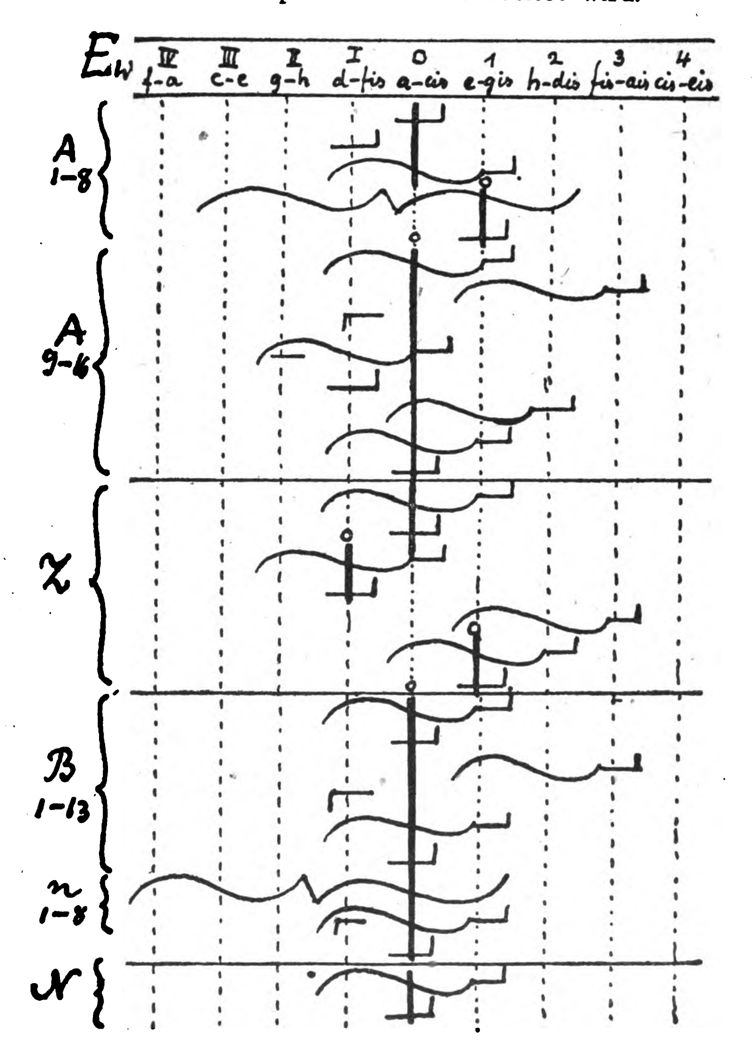
Der Gesamtkreis umfaßt die Töne von es bis eis, also die drei Tonale um g-h, d-fis, a-cis. Mithin ist die Hauptaxe a-cis dominantisch gelagert. Eine Darstellung dieses Gesamtkreises bringen nur die beiden Hauptstrophen von M, die wir also auch in dieser Hinsicht als Gipfelstrophen erkennen.

Man studiere, weil hier die Verhältnisse besonders klar liegen, den Gegensatz der Strophen und Themen auf ihre tonräumliche Geschlossenheit und Offenheit hin. Das erste und zweite Thema sind Muster tonräumlich in sich gerundeter Klangführung, ausgehend von der Hauptaxe, sie gleichmäßig umspielend und in sie zurücklenkend. Z dagegen, als spannungserregende Ueberleitungsstrophe, ist tonräumlich offen, d. h. geht aus von a-cis, endigend auf h-dis (D 2). Die stärksten tonräumlichen Erregungen enthalten die Zentralstrophen des Mittelteiles. Es ist der unerwartete Einsatz auf cis-eis (D 4) der das Klangleben in lebhafte Hin- und Herbewegung versetzt. Keine Strophe ist hier geschlossen. Die folgende Tafel gibt ein graphisch anschauliches Bild der Klangbewegung in M:



Die Lage der Axenklänge ist durch o gekennzeichnet. Sie folgen sich in einer Zickzacklinie (siehe die Tafel oben) mit folgenden Anfangs-, Wende- und Endstellen: cis-eis (D 4); Linksbewegung bis d-fis (S I), rechts bis fis-ais (D 3), wieder links bis f-a (S IV), rechts bis e-gis (D 1),

wo die Bewegung längere Zeit verharrt und die Rückkehr zur Hauptaxe a-cis vorbereitet wird.



Die relative Erregtheit dieses Klanglebens wird erst durch den Vergleich mit einem graphischen Bilde der weit ruhigeren und einheitlich zentrierten Klangführung in Ew anschaulich, weshalb wir auch das Klangbild des Schlußteiles geben: (Siehe die Tafel auf Seite 271.) Man sieht sogleich, wie hier der Tonkreis durchweg in Form einer Säule geschlossen entwickelt wird, oft über längere Strecken nur in diatonischem Durchmesser. Vor allem ist es die fast ungestörte Lage der Axe auf a-cis, die dem Klangleben in Ew einen so völlig gegensätzlichen, behaglichen Charakter, gegenüber dem in sich uneinigen Hin- und Herlaufen in M verleiht.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Die lineare Haltung der Musik entspricht ihrem freundlichen Allgemeincharakter. Sie steigt kaum einmal weitausgreifend und heftig empor oder in die Tiefe, sondern pflegt ein gemächliches Auf- und Niedergleiten, mit Bevorzugung des diatonischen Stufenganges.

Man vergleiche die Melodien der drei Hauptthemen (A, Z und B) auf ihre linearen Eigenheiten hin. A bildet in der ersten Strophe einen sanften Doppelhügel. Die zweite Strophe (9—16) steigt in Absätzen zu ihrem einen Gipfel (h) auf. Wieviel von der freundlichen Gelassenheit des Ausdrucks ist schon in dieser bloßen Richtungsentfaltung (vor aller rhythmischen Formung des Tonraumes wie der Tonfolge) enthalten; vielleicht das Meiste.

Dagegen Z! Mit einer Oktave springt es an und in mehrfachem Auf- und Niederflattern senkt es sich, und gibt dann seinen kecken Einfall an einen Genossen zur Nachahmung ab. Doch von der Rolle der Nachahmung in diesem Satze später. Hier soll

nur gezeigt werden, welchen linearen Aufschwung dieser Genosse und sein Nachfolger bringt. So steht Z schon allein durch seine lineare Haltung in starkem Gegensatz zu A, und auch zu B. Die Schlagkraft der Themen Beethovens steckt zum großen Teile in ihrer linearen Eigenart. Schon bevor seine Musik rhythmische Form gewinnt — Sprache wird —, zeigt sie schon in ihrem elementaren Sichregen unverkennbare Prägung.

Für B sind der zierlich gekräuselte Trillerauftakt, das Schweben der Linie auf h während der Dauer einer Gruppe, dann das rückende Hinaufsteigen, die genaue Parallelität der Linien in beiden Versen, dann die unternehmenden Sprünge gegen Schluß der Strophe (e′/gis″, dis′/h″) charakteristisch. In M gelangt das Leben von E zur lebhaftesten Entfaltung. Gipfel aufzustellen, und entschlossen einen erlebnisreichen aber sicheren Weg zu ihm hin einzuschlagen, von dem es Abweichungen aber kein Abirren geben darf, das ist das Geheimnis meisterhafter Formgebung, welche Reichtum und sichere Beherrschung des künstlerischen Gestaltens zu beweisen hat.

Das eigenste metrisch-tonräumliche Kennzeichen dieses Aufbaus liegt in dem imitatorischen Bezug der Stimmen zueinander. Fast alle Themen sind durchsetzt mit imitatorischen Zügen. Im ersten Thema wird das Teilmotiv nachgeahmt, in Z der viermotivige Vers, in B wieder Teilmotive und Motive. Nur N verzichtet auf polyphone Künste.

Ihre stärkste Anwendung finden sie in M, wo sie die Urheber der Verwickelungen im Gliedbau sind, indem enggeführte Nachahmungen des Z-themas zu rhythmischen Umdeutungen (∧ = ⌣) führen. Die Erfindung der Themen sowohl als der Aufbau der Strophen (Z und M) erfolgen aus vorherrschend kontra-

punktisch-imitatorischer Gesinnung, und das gibt diesem Stück einen eigenen Charakter unter den Bauten der Geigensonaten. Der vorwiegend polyphon-imitatorisch gerichtete Gestaltungswille des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ist nicht mehr der Geist, der Beethovens Kunst lenkt. Aber Beethoven wuchs und wurde Künstler zu einer Zeit, da dieser Geist in der Musikerzunft noch als vorbildlich galt, und so lernte er ihn noch verehren und ihm (nicht mehr aus ganzem Herzen) dienen. Beethoven erkannte ihn an, wie er manches Modische aus der Kultur, in der er ward, anerkannte. Aus dieser Gesinnung entstanden Stücke wie dieser Mittelbau. Und er bedient sich der imitatorisch gebundenen Sprache mit glücklicher Wirkung, wenn er ihren konventionellen Ton zwischen Gestaltungen seiner eigensten Prägung erklingen läßt, wie hier zwischen den beiden Eckbauten, die in der Verachtung solchen Zierrats und dem Betonen einer ostentativen Schlichtheit im Linienwerk dem Ruf der neuen Zeit: zurück zur Natur folgen. Verkünden die Eckbauten eine neue urwüchsige Leidenschaft, so blickt dieser Mittelbau in die gute alte Zeit zurück, die solche Leidenschaftlichkeit noch nicht gelten ließ und mit heiterem Geplauder und geistreichem Gespräch daran vorbeiging. Weil Beethoven die Sprache beider Kulturwelten beherrscht, ist er Klassiker, welcher Titel nur wenigen stärksten Künstlern gebührt, die mehrere zeitlich oder sozial getrennte Stilrichtungen in sich verschmelzen.

Wechselnd ist die metrische Haltung der Tonfolge von Thema zu Thema. Hier schlichte Achtelfolgen, dort Sechzehntel; dann schwirren kurze Zweiunddreizigstel Figuren auf, und die Folge nimmt eine zuckende (punktierte) Gangart an. Es ist ein buntes Leben, aber kein leidenschaftlich kraftvolles. Der Wechsel der Tondauerstrecken ist noch weniger wie der des Tonhöhenmaßes ein Merkmal von Leidenschaftlichkeit des Gestaltens. Diese prägt sich nur in den rhythmischen Gestaltungen, den Klanggebilden

und den Tonfolgegebärden aus. Aller bloß metrische Wechsel in der Tonfolge zwingt den Hörer weniger zum Mitgestalten als die rhythmische Formung. Im Anfangsbau, wo die Tonfolgemetrik fast monoton ist, gerät das Miterleben dennoch in starke Erregung, weil sich dort ein rhythmisches Leben von hoher Gespanntheit entfaltet. In den metrischen Ausdrucksmitteln entfaltet sich nur Anmut und kühles ornamentales Leben, und das ist das Kennzeichen der Musik des Mittelbaus.

Diesem Charakter paßt sich die Art der Tonfügung an, die häufig eine gelockerte, durchbrochene ist. Die Stakkatotongebung hat hier den Vorrang und fordert den Spieler auf, delikat und fein beschuht aufzutreten, und die Tonstärke soll dem entsprechen; alle Themen haben das piano als Grundton, der bisweilen im *pp* verhaucht. Nur in M gibt es eine längere heftige Fortestelle.

Das Tempo ist ein leicht belebtes Gehen. (Andante scherzoso, più Allegretto). Unsere Spieler mahnt man besser zur Bedächtigkeit als zur Beschleunigung, und aus dem Grundgefühl eines andante heraus spiele man nicht mehr als höchstens 88 ♩ in der Minute.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Warum wählt Beethoven für den Mittelbau, statt des üblichen Lied- oder Arienschemas abermals das Schema der dramatischen Sonatenform? Offenbar will er im Mittelbau keine lyrisch beruhigte Stimmung aufkommen lassen. Aber warum nicht? Der Schlußbau bringt, im dritten Thema, lyrische Stimmungen, und um deren fast religiöse Inbrunst nicht zu schwächen, wird im Mittelbau dergleichen vermieden. Wo beide Eckbauten auf den pathetisch erregten Ton gestimmt sind, wie z. B. in op. 10,1, op. 13, op. 31,2, op. 57 wird der Mittelbau zum Träger einer lyrisch kontemplativen Stimmung gemacht.

Hier wird Unlust und leidenschaftliche Ergriffenheit durch Behagen abgelöst, aber nicht durch ein lässiges, romantisch dämmerndes, sondern durch ein angeregt spielendes, wie es der Musik des Rokkoko, an der er lernte, eigen ist. So wird trotz der Zugrundelegung des gleichen Bauschemas ein höchst gegensätzliches Stimmungsleben erzeugt. Nichts kann besser die unbegrenzte Nachgiebigkeit der Bauschemata den Gestaltungsabsichten eines starken Meisters gegenüber verkünden, als ein Vergleich des Anfangs- und des Mittelbaus dieser Sonate. Wer die Bauschemata als Fesseln des musikalischen Gestaltens empfindet und schilt, beweist, daß er kein selbstherrlicher Meister der Tonkunst ist, sondern ein Improvisator oder Gebrauchsmusiker.

Indem Beethoven hier dem dramatischen Sonatenformschema verkürzte Maße, geglätteten Vers- und Strophenbau, beruhigtere Klangbewegung gibt, die lineare Erfindung aber an die galant gezierte Tonsprache des Rokoko anklingen läßt, erzeugt er eine völlig andersartige Stimmungswelt gegenüber den beiden Eckbauten. Die dramatischen Züge des Anfangsbaus sind fast geschwunden. Dem Zusammenballen der Themen dort steht hier eine gelassene Folge populärer Einfälle gegenüber, die titanischen Gipfelungen in M und EwA schwächen sich hier zu geistreichen Verwickelungen in der Gruppenfügung ab, die vorzugsweise durch imitatorisch-lineare Mittel erzielt werden. Diese Musik interessiert mehr durch ihre metrische Haltung, die des Anfangsbaus ist groß in ihrer rhythmischen Formung. Der Mittelbau soll ein Zierstück sein, der Anfangsbau ein Denkmal erhabener Gesinnung. Die mosaikartige Buntheit des Mittelbaus hier ist eine formale Tugend, bei den Anfangsbauten des op. 12 war sie jugendliches sich nicht sammeln können aus herzlicher, überherzlicher Freude am Erfinden.

Der Schlußbau.

Das Bauschema.

Das zugrunde liegende Formschema weicht etwas ab von dem für die Schlußbauten üblichen Schema der epischen Sonatenform. Ueber die Gründe zu diesem Aufstellen einer Mischform wird später zu sprechen sein, nachdem der Formverhalt festgestellt ist. Hier sei nur zuvor bemerkt, daß das zentrale Liedthema (M) auf die epische Sonatenform hinweist. E weicht aber darin vom üblichen Sonatenrondo ab, daß A, wie das Refrainthema des alten Kettenrondos dreimal auftritt und von zwei Zwischenthemen (couplet) abgelöst wird. Wichtiger noch ist, daß in E wie in Ew das zweite Zwischenthema das zentrale Liedthema in M variiert. Hier der Bauplan:

	E		M		Ew
A	1 2, 3 4,	C ‖:	1 2, 3 4,	A	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8, 9 10.		5 6, 7 8.		5 6, 7 8, 9 10.
			9 10, 11 12,	n	1 2, 3 4,
Z 1	1 2, 3 4, 5 6,		13 14, 15 16. :‖		5 6, 7 8, 9 10.
(B)	7 8 9, 10 11, 12 13.			Z 1	1 2, 3 4, 5 6,
ü	1 2 3	ü	1 2, 3 4, 5 6 7,	(B)	7 8 9, 10 11.
Aw 1	1 2, 3 4,		8 9 10, 11 12 13.		
	5 6, 7 8, 9 10.			C	1 2, 3 4,
					5 6, 7 8,
Z 2	1 2, 3 4,				9 10, 11 12, 13 14,
(C)	5 6, 7 8, 9 10.				15 16, 17 18.
Aw 2	1 2, 3 4,			Aw 1	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8, 9 10.				5 6, 7 8, 9 10,
					11 12, 13 14.

Die Rhythmik der Tonfolge.

Zur Motivzählung ist zu bemerken, daß Beethovens Taktnotierung nicht den Schrittmotiven (nach denen wir zählen), sondern den halb so großen Zählmotiven folgt, daß also erst jeder zweite Taktstrich Beethovens einen Schrittmotivschwerpunkt angibt. Auch hier ist es aufschlußreich, sich das Notenbild in der folgenden Fassung einmal vorzustellen:



und sich zu fragen, ob die Niederschrift Beethovens eine klarere Formanschauung bietet, oder ob nicht unser Herausheben der Schrittmotive (durch Fortlassen jedes zweiten Taktstriches), und eine engere visuelle Verknüpfung der Notenköpfe durch den Gebrauch von halben Werten die Motive anschaulicher macht. Wir wollen, damit diese pädagogisch nicht unwichtige Frage zur Entscheidung kommt, unsere Beispiele durchweg in halben Werten notieren, wobei dann die Taktstriche in dem Abstande, den Beethoven sich wählte ($\frac{2}{2}$), die Rolle von Schrittmotivschwerpunktszeichen erhalten.

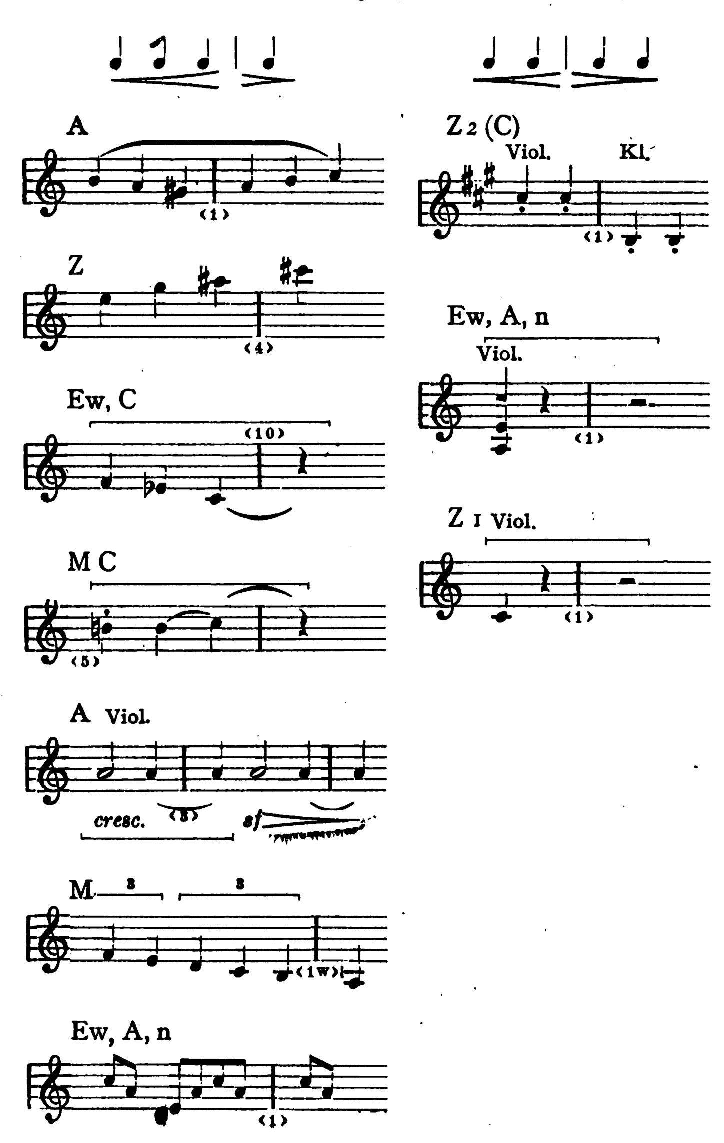
Das Schrittmotiv (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) kommt erst in M zu voller Geltung, wo die breiten, zumeist in un-

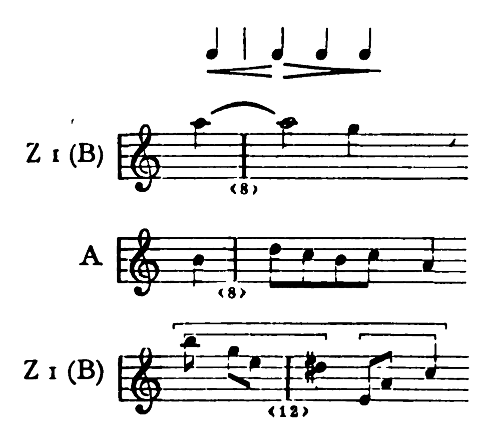
berührter Motivzeitdauer auftretenden Töne eine in solcher Schlichtheit auffallende Melodielinie ziehen. Hier hat Beethoven alle modischen Figurationen, mit denen die Musikkultur seiner Lehrer ihre Melodien aufzuputzen liebte, wobei oft bewundernswerte Grazie entfaltet wurde, völlig beiseite geschoben, und ist auf den Boden des alten Volksliedes, aus dem auch der Choral erwuchs, übergetreten. In solchen typischen Motivgebärden erklingt ein seiner großen Natur kongeniales urwüchsiges Sehnen, dem er in dieser Melodie hier zum ersten Male ganz reinen und breiten Ausdruck leiht. Noch öfter hat er sich um 1800 schon um diesen Choralstil bemüht. Das Trio der Klaviersonate op. 26, hebt ähnlich an:



aber dort sind die Teilmotive noch nicht ganz ausgemerzt, wie hier in op. 23, wo die Linie völlig ungebrochen fließt. (Vgl. auch das Zentralthema im Schlußbau der Sonate op. 13).

In den Strophen der beiden Eckteile herrscht das Zählmotiv mehr oder weniger vor, oder spricht doch wenigstens stets vernehmlich neben den Schrittmotiven mit. Die schlichte Urform (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥) zeigt das Zählmotiv nirgends, und unter seinen Gestalten hat die auftaktig vermehrte ♩ ♩ ♩ | ♩ die Vorherrschaft, und gibt den drängenden Grundton an. Die folgende Uebersicht bringt für jede der drei Formen des Zählmotivs einige reine oder annähernde Beispiele: (Wir notieren hier noch mit Beethovens Werten).


A
(1)
Z
(4)
Ew, C
(10)
M C
(5)
A Viol.
cresc.
sf
M
3
3
(1 w)
Ew, A, n
(1)
Z 2 (C)
Viol.
Kl.
(1)
Ew, A, n
Viol.
(1)
Z 1 Viol.
(1)



Eine auch nur flüchtige Durchmusterung der Motive dieses Aufbaus wird zeigen, welche Rolle die auftaktig vermehrte Zählmotivform ♩ ♩ ♩ | ♩ in ihm spielt, und daß das Spaltmotivleben fast durchweg nur von untergeordneter Bedeutung ist. Immerhin führt es an der Grenze der Aufmerksamkeit ein allerdings nicht scharf bemerktes, dennoch aber nicht gleichgültiges Leben. Betrachten wir das Kopfmotiv:



Indem dieses nicht in zwei gleiche Zählmotive (b) sondern in ein gekürztes und ein überhängendes zerfällt (a), wird von Anfang an die Aufmerksamkeit auf das Keimmotiv ♩ | ♩ gelenkt, die, einmal geweckt, kaum jemals ganz wieder erlischt. Es bleibt während des ganzen Themas, und auch später noch, als treibender Urkeim von Bedeutung. So haben

wir hier wieder das gedrängte, dreifachgestufte Motivleben wie im Anfangsbau und atmen damit wieder in der heißen Atmosphäre des großen pathetischen Stils, deren Temperaturmittel freilich weit unter dem des Anfangsbaus bleibt, weil eben die Keimmotive (die hier zudem zweizeitig, dort dreizeitig sind) sich doch weit mehr zurückhalten, als dort.

Der Gliedbau.

Das erste Thema tritt als zweizeilige Strophe (1—4 + 5—10) auf, in der der zweite dreiteilige Vers den Endgipfel bringt: (Wir notieren jetzt in halben Werten).

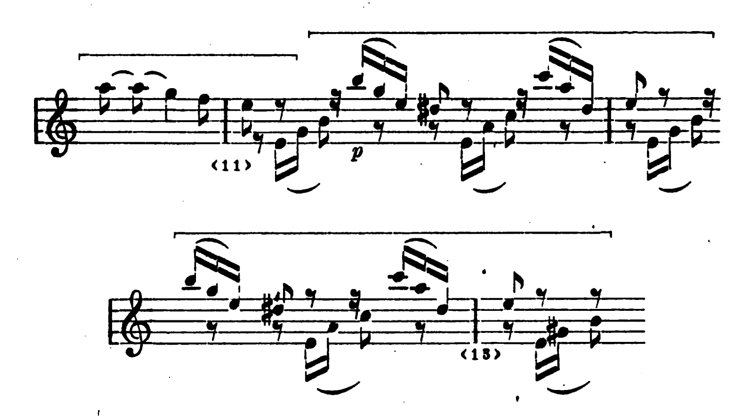


Der Bau dieser Strophe hat in seiner leicht erkennbaren Uebereinstimmung der Zweiergruppen etwas volkstümlich liedförmiges an sich. Darin zeigt sich

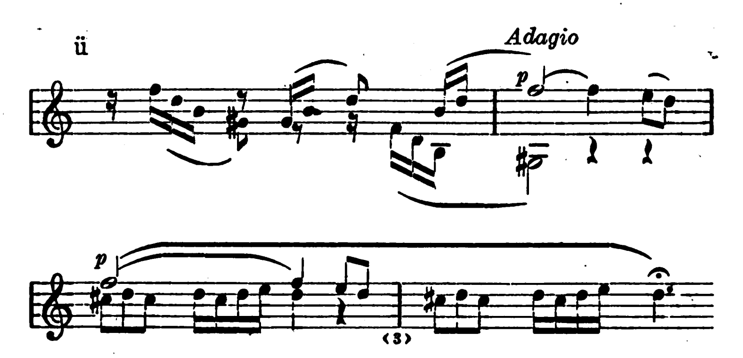
A mit C verwandt, während B (Z) mehr dramatischen Charakter zeigt. Aber A und C überwiegend schon quantitativ und bestimmen somit den Grundton des Aufbaus als episch.

Erregter in der Linie, und auch in der Versanlage, $\left(\begin{matrix}12, & 34, & 56, \\ 789, & 1011, & 1213.\end{matrix}\right)$ die dreigruppig ist und eine Dreiergruppe aufweist, gibt sich die folgende Strophe:





Hier wird der schlichte Gang der Zählzeiten metrisch wechselnd gestaltet, infolgedessen drängt sich das Zählmotiv, besonders in seiner synkopischen Gestalt hervor, ja bis in die Keimmotive löst sich das Melos auf ( ). Nimmt man dazu das weite Ausholen der Linie, das heftige Gegeneinanderlaufen des Soprans und Basses, die Beweglichkeit der tonräumlichen Axe, die gespanntere unregelmäßige Gruppenfügung, so hat man die Hauptmomente, auf denen der so völlig andersartige (dramatische) Ausdruck gegenüber dem erzählenden Tone des Kopfthemas beruht. — Die Bewegung der tonräumlichen Axe ist so lebhaft, daß sie für die Aufteilung der Strophe in Verse keine fest verpflichtenden Haltepunkte mehr bietet. Zu welcher Deutung man sich auch entschließen mag, wichtig vor allem ist die Einsicht in die hier vorliegende Unbestimmtheit der Versgrenzen, die das entscheidende tektonische Merkmal der Strophe bleibt. Ihr Schlußschwerpunkt öffnet sich zu e gis h, dem Dominantklange von a c e, um mit der folgenden Dreiergruppe (ü) in das Kopfthema zurückzulenken:



Die beiden Schlußzierrate der Linien würden in Beethovens Notierung, zeitlich exakt ausgeführt, überhetzt klingen. Unsere metrische Bemessung dürfte dem Gefühle der meisten Spieler entsprechen. Adagio heißt bequem, die Hast soll nachlassen, das Tempo darf aber nicht unvermittelt langsam werden.

Aw 1 entspricht wörtlich der ersten Fassung von A. Bis hier haben wir also einen streng geschlossenen dreiteiligen Strophenbau, eine Arienform in knappester Gestaltung erlebt. Hier bereits wissen wir, daß die Formgestaltung im Großen nicht die Wege des epischen Sonatenbaus geführt werden soll. So bleibt für den Fortgang, nach solcher Anlage des Anfangs nur die Weiterspinnung im Rondostil, das heißt die Fortsetzung des Wechselspiels zwischen einem Kopfthema A (refrain) und Zwischenthemen Z (couplets).

Somit ist nun nach Aw 1 ein neues Z zu bringen. Damit hätte Beethoven aber nur ein altes primitives Formschema (das Rondo des 17. und 18. Jahrhunderts) nachgeahmt. Sein neuer und für den Gesamtaufbau bedeutsamer Entschluß besteht darin, daß er dieses zweite Zwischenspiel als Vorklang des zentralen Liedthemas (M) gestaltet und so E (und später Ew) thematisch innig mit M verknüpft. Leise tastend, und in gelöster Tonfügung dämmert die schöne Linie des Gesangthemas im überraschenden Adur auf:



Der unvergleichliche Duft dieser Fassung der später schlicht und klar auftretenden Melodie ruht in der Art der tastenden Tonfügung. Mit ähnlich bebender Hand schrieb Schubert sein zweites Thema im Anfangsbau der Sonate op. 143:

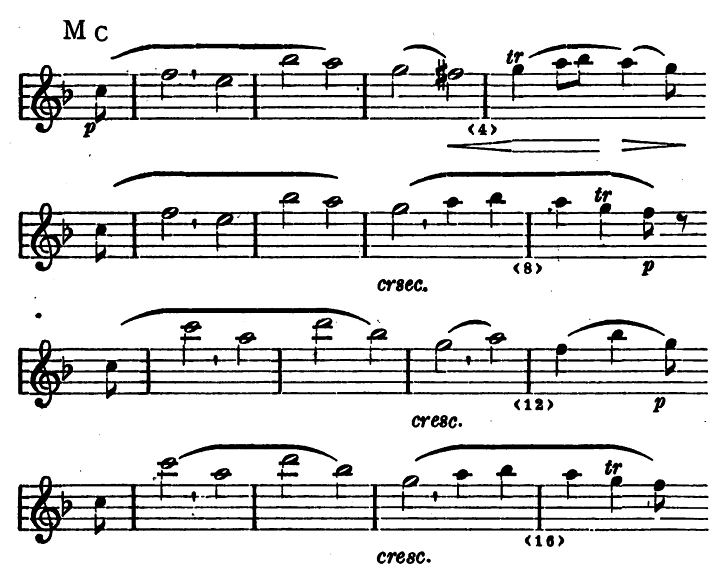


Die Verteilung der vier Töne eines jeden Zählmotivs zu je zwei und zwei an Geige und Klavier in verschiedener Oktavlage ist ein so kühner linearer Zug, daß er nur selten von den Spielern richtig verstanden und wiedergegeben wird. Meist hört man Geige und Klavier, jede für sich ihren Weg gehen, sie müssen sich aber aufs engste in der Arbeit an der Motivwelle zusammenfinden, und über dieser Kleinarbeit, die wichtigere Herausarbeitung der Schrittmotivgruppe:



nicht vernachlässigen, denn diese größere Welle soll vor allem erlebt werden, und das Zittern der kleinen Zählmotive darf sie wohl vibrieren machen, aber nicht verwischen. Die Versbildung ist hier (im Gegensatz zu der in Z1) von eindeutiger Klarheit gemäß der schlichten Klangbewegung, welche, mild und gelassen, offen endet, und zur dritten Wiederkehr von A auffordert.

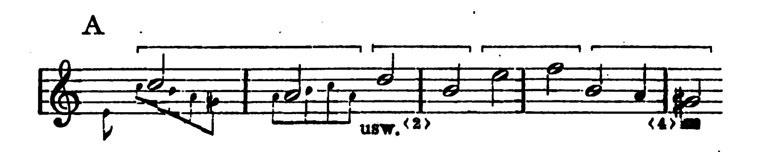
Darauf erscheint Z2 als MC, zur vollen Doppelstrophe erwachsen, in klarster Ausprägung:



Hier klärt sich die Stimmung zu größter Reinheit und Schlichtheit ab, indem alle Ausdrucksmittel auf schlichteste, oder doch verhältnismäßig auffallend schlichte Formen gebracht werden. Diese Melodie könnte ein Adagio eröffnen (cf op. 13). Hier steht sie als Zentrum in einer drängenden Musik, als Moment friedlichen Aufschauens in einer unlustvoll hastigen Grundstimmung. Bestimmend für ihren so stark kontrastierenden Charakter ist vor allem, daß alles Teilmotivleben aus den führenden Stimmen schwindet. Die Schrittmotive treten in ihrer typischen Form heraus, nur in der Begleitstimme spricht das Zählmotiv in der charakteristischen Synkopenform, mit Abbruch auf dem Schwerpunkte (♩ ♩ ♩ | 𝄽) herein. Beim wiederholten Vortrag tritt im Kontrapunkt zur Melodie die charakteristische Triolenform des Zählmotivs auf: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩, welche die Stille wieder etwas belebt.

Während es bei den Klassikern üblich ist, die zwei Hälften der Doppelstrophe, gesondert zu variieren, trägt Beethoven hier das ganze Thema schlicht vor, und wiederholt es dann, mit dem Triolenteilmotiv variiert. Es lag ihm offenbar daran, den stillsten Bezirk im Zentrum des Aufbaus ungestört einheitlich erklingen zu lassen.

Fragt man nach dem gegensätzlichen musikalischen Tatbestande, an dem der zwischen A und Mc bestehende Stimmungsgegensatz hängt, so wird man ihn zutiefst in der gegensätzlichen Natur der Schrittmotivtypen finden. Um diese zu erkennen, muß man, den Schrittmotivtypus in A erst aus dem umhüllenden Gewebe von Unterteilungswerten lösen:



dann sieht man klar, daß hier auftaktige, männlich endende, stets gleichgewogene Schrittmotivtypen bestehen. In M dagegen besteht ein Wechsel von unvollkommenen und überhängenden Schrittmotiven:



Die lang überhängenden weiblichen Endungen der schweren Gruppenmotive (zwei und vier) bedingen den gegensätzlichen Stimmungscharakter von M gegenüber A. Er ist weich und wiegend, gegenüber der straffen Art von A.

Würde man Mc so fassen:

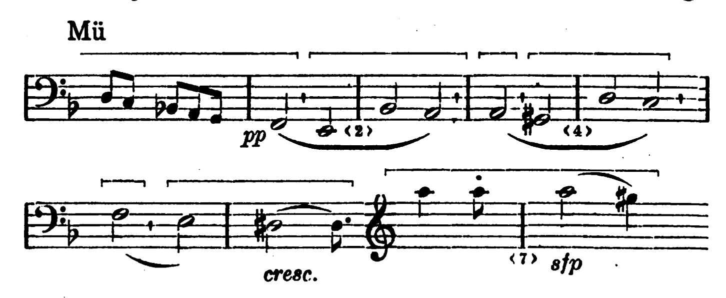


so gliche man es dem drängenden Schritte von A an, und nähme ihm sein beruhigteres Wesen. Spricht man ihm aber diesen Charakter zu, so darf man A, schon wegen des Gegensatzes zu C, nicht wie folgt fassen wollen:



denn auf die Herauskehrung des gegensätzlichen Wesens dieses Themenpaares kommt es an. Darüber übersehe man aber nicht ihre lineare Verwandtschaft in der Anfangsgruppe, deren Melodien die gleiche Figur: ⌄⌃⌄ zeichnen.

Nach dem variierten Vortrage des doppelstrophigen Zentralthemas, versucht seine Melodie noch ein drittes Mal durchzudringen, findet aber nur beim Basse einen leisen Fürsprecher, und der bringt sie nicht über die Anfangsgruppe hinweg; nachdem diese zweimal aufgestellt ist, verliert die Baßlinie ihre charakteristischen Züge, zugleich dehnen sich die Gruppen zu Dreiergruppen und der Sopran übernimmt die Führung, die Strophe erlischt in tonräumlich offener Haltung:





Hier wird übrigens der fallende Charakter der Motive von Anfang an unsicher gemacht, indem die über der Baßlinie auftretende Gegenstimme unzweifelhaft steigende Motive entwickelt:

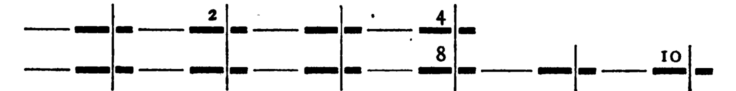


Nach und nach gewinnt die Oberstimme die Alleinherrschaft und bestimmt die Lage der Motivschwerpunkte. So wird mit leiser Hand die Stimmung des wiederkehrenden A vorbereitet.

Das tritt auch hier wieder in der bereits zweimal vernommenen Gestalt auf. Doch dann nimmt die Entwickelung des Ew einen abweichenden Weg. Warum wird Z 1 nicht ebenso rasch und unauffällig eingeführt wie in E? Warum der Lärm und das Toben hier, bevor es kommt? Ist es als Anhang von A, oder als Vorhang zu Z zu deuten? Zehn Motive hindurch, eine ganze zweizeilige Strophe lang wird hier mit ungewöhnlichem instrumentalen und dynamischen Aufwande eine recht

simple kadenzartige Klangfolge vorgetragen. Die motivischen und linearen Beziehungen zu den Hauptthemen werden fast völlig aufgegeben.

Es wird genügen, den Bau der Strophe hier nur schematisch zu skizzieren:



und die Formung der Zählmotive entsprechend der in Z vorzuschlagen, also:



d. h. mit den charakteristischen weiblichen Endungen im Umfange von drei Sechzehntel. Der Geiger muß, um sich an der ungestümen Aufregung zu beteiligen, seine Akkorde als Auftakte in die folgenden Pausen hineinstoßen:



Ebenso der Klavierspieler seine noch heftiger schreienden Diskant-Akkorde:

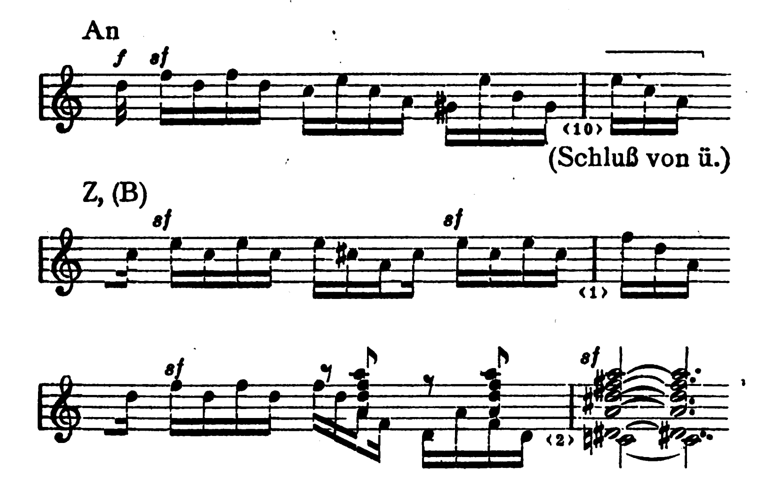


Der Klangbewegung nach, die noch ständig um die in A festgelegte Axe (a c e) kreist, und an Haupthaltepunkten der Strophe (4, 8, 10) zu ihr zurückkehrt, ist dieser ganze Aufruhr nichts als eine breite Schlußbestätigung von A, und man könnte ihn sich psycho-

logisch so deuten und (wenn es nötig wäre) rechtfertigen, daß die in der Musik fühlbare unlustvolle, bisher nur in einem hastigen Wesen sich andeutende Spannung hier endlich auch einen instrumental dynamischen Ausdruck gewinnt. Es ist, wie wenn ein lange Zeit nur halb gezeigter Unmut sich im Dreinschlagen entlädt. Doch es wäre eine Verdächtigung der Reinheit Beethovenschen Formwillens, glaubte man, er hätte sich eine architektonische Extravaganz gestattet aus außermusikalischen Gründen. Wie jeder echte Künstler beharrt er darauf, daß sich sein Aufbau in und durch sich selbst musikalisch rechtfertigt, und seine Schönheit durch seine formale Zweckmäßigkeit beweist. Und diese muß der Nachschaffende zu erfühlen und, um seines Fühlens sicher zu sein, zu erkennen suchen.

Zweifellos wird sowohl dem Gefühl als dem Denken hier eine ungewöhnliche Aufgabe gestellt. Schulgerecht und herkömmlich ist es nicht, was Beethoven hier unternimmt, und jeder noch in der Schule um Mozart und Haydn erzogene wird diese Strophe hier abgelehnt und als unorganischen elementaren Auswuchs verurteilt haben. Solche Beurteiler vermögen nicht, sich in Beethovens von Anfang an seelisch und formal gesteigerte Atmosphäre einzuleben, und aus ihr heraus die Teile auf ihre Zweckmäßigkeit fürs Ganze hin zu bewerten. Vielleicht leuchtet diese nach folgenden Erwägungen ein:

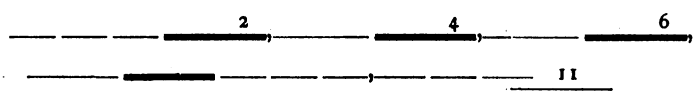
Beethoven will Ew gegenüber E nicht steigern, will dem Schlußteile nicht, wie üblich, einen Endgipfel geben, sondern umgekehrt ihn kraftlos verklingen lassen. Die beabsichtigte fallende Gesamtkurve in Ew wird nun durch die, wenn auch nur mit äußeren Mitteln erreichte Gipfelbildung hier vor Z angelegt. Durch die Art, wie am Ende dieser lärmenden Anhangsstrophe die Musik ohne jeden Bruch hinüberströmt in Z hinein, wird A und Z aufs innigste zu einem großen Strophenkomplex zusammengeschweißt:



Der Gipfel der Kräfteentfaltung dieses Schlußbaus liegt also im ersten Drittel (An und Z 1) von Ew, und von da ab geht es bergab.

Ob man den Beginn von Z dort annehmen will, wo unsere Analyse ihn setzt, die die letzten zwei Motive der lärmenden Ueberleitung, wegen der Klangbewegung auf den offenen und spannenden Klang dis-fis a c hin, bereits als Einleitungsgruppe von Z ansieht, oder ob man An bis zu dem erwähnten Septakkorde rechnet, ist für die Wirkung beim Vortrage belanglos. Einerseits bedeutet jener Septakkord eine starke Tonfolgestockung, da das Motiv um eine Schrittzeit gedehnt ist, und könnte daraufhin als Strophenende gelten, andrerseits bewirkt seine klangliche Natur eine starke Bindung zum Folgenden hinüber. Man sieht, das Gefüge der Strophen ist nicht eindeutig klar gegliedert und soll es nicht sein. Je reifer die Kunst des Gliedbaus bei Beethoven wird, um so häufiger und kühner werden wir ihn dieses Mittel der Verwischung der Nähte zwischen den Strophen und Themen anwenden hören.

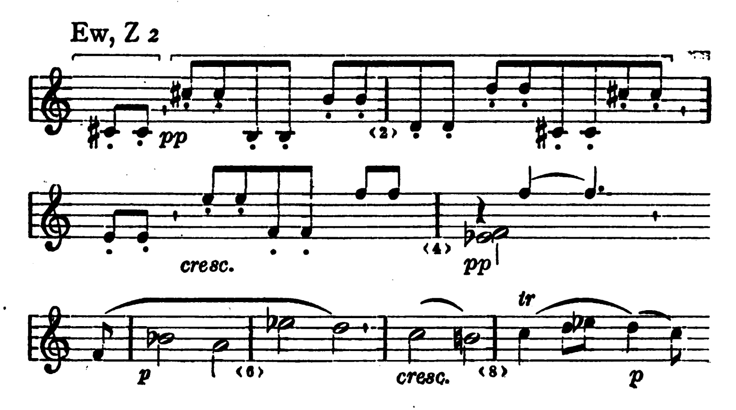
Lassen wir Z, wie oben im letzten Beispiel nach dem zehnten Motiv von An, beginnen, so kann man es so als Zweizeiler aufbauen:



Im andern Falle, wenn man An bis zum Septakkord strömen läßt, wobei es drei Zeilen mit je vier Motiven umfassen würde, und Z dort anfangen läßt, wo der zweistimmige Satz anhebt, stellt sich Z gleichfalls als Zweizeiler dar, nur eben gekürzt um die (motivisch fremde) Anfangsgruppe (1—4 + 5—9).

Z 1 endet tonräumlich offen, und A kehrt nicht wieder, sondern es schließt sich Z 2 an, als Rückblick auf M. Ew erhält also gegenüber E eine gedrängtere Fassung, weil der Schlußbau als Ganzes eine verklingende Entwickelung nehmen soll. Eine solche architektonische Idee entspringt nicht mehr einem ganz jugendlichen Geiste, aus ihr klingt schon etwas wie Resignation.

Die schöne Zentralmelodie taucht wieder auf, abermals tastend und tonräumlich noch ungewisser, vom hellen Adur bald nach subdominantischen Tiefen (b-d) ablenkend:





Eigenartig zerflatternd in der Linie wie in dem Schwanken der tonräumlichen Axe erscheint hier der zuvor so ruhig und geschlossen entwickelte Zentralgedanke. Die gesammelte Stimmung, ihn so zu fassen, wie er vollendet in M auftrat, wird nicht mehr aufgebracht; nur ein kurzer Kern von vier Motiven leuchtet in ungebrochener Linie auf, aber tonräumlich weit nach links (b-d) abgerückt. Dann sinkt die Linie in den Baß und verflattert ganz in den synkopischen Zählmotiven: . Eine klare Bindung der Zeilen zu Strophen ist hier nicht mehr zu bemerken. Man gruppiert am besten so: Motiv 1—4 bilden eine offene Einleitungszeile, 5—8 die melodische Kernzeile, in der das Erinnerungsbild an M kurz sichere Gestalt auf b-d annimmt. 9—14 führen die tonräumliche Axe von b-d nach e-gis zurück. 15—18 ruhen dort. Nirgends in op. 12 wurde solche Strophenlockerung gewagt noch gekonnt. Solches Rechnen mit verfließenden Gestalten

und Geberden kennzeichnet erst Beethovens reifen romantischen Stil, dem er sich hier schon deutlich annähert.

Das letzte Auftreten von Aw I ist durch einige lineare und dynamische Auszeichnungen bedeutender gemacht, und um eine in der Tiefe unisono verklingende Anhangszeile (11—14) vermehrt.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Die Tafel der Klangbewegung zeigt, das diese hier mehr nach der Dominantseite, als nach der Subdominantseite drängt. Sie belegt sieben Dominantterzen und nur vier Subdominantterzen. Die Hauptaxe liegt also nicht zentral, sondern stark links gelagert: (Siehe nächste Seite.)

Aber nicht nur, daß die gesamte Klangmasse ein Uebergewicht nach rechts hat, auch die Bildung der Seitenaxen (der Konfliktaxen) erfolgt überwiegend und energischer nach rechts als nach links hin. Nur in M, im Zentralthema und bei seinem letzten Auftreten in Ew (auf b-d) kommt es zu einer ausgesprochenen Axenbildung auf der Subdominantseite, und der eigenartige Duft dieser stillen Gesangsstellen beruht zum Teile mit auf ihrer fernen Linksstellung im Klangraume. Unsere Klanganalysen der früheren Sonaten haben gezeigt, daß Beethoven dort oft eine charakteristische Vorliebe für Subdominantwirkungen und -wege bewies. Hielt er sich dort in der tonräumlichen Gesamtanlage an das Schema des dekatonischen Moll-Dur kreises, so liegt der tonräumlichen Gesamtanlage dieses Baus das Schema des gegenseitig orientierten Dur-Moll kreises zugrunde.

Die Frage nach dem Grunde solcher einseitigen (schiefen) Anlage des Gesamttonkreises, die gewiß nicht so sehr Beethovens individuelle Art des tonräumlichen Gestaltens ist, als eine generelle Einseitigkeit des Klanglebens in der Musik der europäischen

	IV as-c	III es-g	II b-d	I f-a	0 c-e	1 g-h	2 d-fis	3 a-cis	4 e-gis	5 h-dis	6 fis-ais	7 cis-eis
A												
Z 1												
Aw 1												
Z 2												
Aw 2												
M												
C												
ü												
Ew A												
n												
Z 1												
Z 2												
Aw 1												

Kultur, ist heute, noch nicht zu beantworten. Man bedürfte dazu ausgedehnter Klanganalysen, die die Musik von Jahrhunderten berücksichtigen müßten. Solche vergleichend kritische Darstellung der Entwickelung des Klangbewußtseins z. B. in der Kunstmusik des 17. und 18. Jahrhunderts würde aber wahrscheinlich zeigen, daß dieses in gewissen formelhaften Wegen stecken geblieben ist, und daß weder alle Wegmöglichkeiten (selbst innerhalb des zwölfstufigen Kreises) noch ein klar bewußtes Disponieren mit den Gegensätzen und dadurch volle Entfaltung des tonräumlichen Erlebens gewonnen worden sind. Hier könnte wohl eine wirklich erschöpfende, vom ersten Grunde bis zu den letzten Grenzen den Klangraum durchdenkende und organisierende Theorie dem produktiven Künstler neue Wege zum künstlerischen Beschreiten zeigen. Sicher hat das nur kunsthandwerkliche Lehrverfahren, dem auch unsere Meister unterstanden, ihre tonräumliche Phantasie mehr gehemmt und konventionell gemacht, als beflügelt. Man kann sagen, was sie erreichten, haben sie trotz ihrer Schulmeister erreicht. Diese Gedanken und Fragen wurden hier nur aufgeworfen, um zu zeigen, wie sehr wir noch entfernt sind, über tonräumliche Fragen ein theoretisch bestimmtes, geschweige denn stilistisch gerecht wertendes Urteil zu fällen. Es bleibt eine Vermutung, wenn man sagt, die formelhafte Gebundenheit der Klangwege hier und die geringe Ausnutzung der Subdominantkontraste, sei eine künstlerische Absicht, oder doch ein ästhetisch zweckmäßiges intuitives Vorgehen des Meisters. Eine gewisse Gebundenheit der Bewegung entspräche, wie die Kargheit und monotone Verwendung weniger, vorwiegend nüchterner Klangformen, der künstlerischen Absicht Beethovens, hier eine karge Klangwelt zu schaffen, der man die üppig und mannigfaltig sich entfaltende in op. 24 gegenüberstellen könnte. Der tonräumliche Gegensatz zwischen op. 23 und 24 besteht und ist von Beethoven so sicher angestrebt

worden, als ein Stimmungsgegensatz die künstlerische Grundtendenz beim Komponieren dieser beiden Werke gewesen ist. Wie weit aber künstlerisches Denken und bewußtes Wollen im Spiele mit dabei gewesen sind, vermag heut keiner zu sagen.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Trotz der pathetisch erregten Grundstimmung des Schlußbaus, ist der lineare Charakter der beiden Hauptthemen (A und C) ein verhaltener. Das Pathos ist also mehr ein nervöses Beunruhigtsein mit einem Einschlag von Resignation, als tatkräftige Leidenschaft.

Die Linie von A zeigt nur eine höchst bescheidene Tendenz zum Steigen, sie folgt unter mehrfachen kleinen Gipfelungen im großen und ganzen der Horizontale. Dazu treten noch als beschwichtigende niederhaltende Züge die oft liegenden Begleitstimmen und ein der Melodie sich vielfach parallel anschmiegender Baß. Wir hatten schon einmal auf den Liedcharakter des Themas hingewiesen, sein Linienwesen bezeugt aufs Neue, daß es sich mehr gefühlsmäßig ergeht, als handelnd auftritt und diese Tendenz ist noch mehr in der linearen Haltung von C zu beobachten.

Nur Z steigt heftiger und weit ausgreifend auf und ab, es bringt den linearen Gipfel des ganzen Aufbaus. Dagegen hält sich Z2, als Vorklang von C, noch mehr an die Horizontale als A. Aeußerst ausdrucksvoll blickt die Melodie, nachdem sie lange um einen Ton schwebte, am Schluß der Verse auf,



und zwar in der Form einer weiblichen Endung in synkopischer Fassung; so vereint sich alles, was weicher Ausdruck in der Musik heißt, in dieser rührenden Geberde.

In M beobachten wir die gleiche Stille der linearen Haltung wie in A, aber charakteristisch ist für diese Verse der Anfangsgipfel, der der Linie einen fallenden Charakter aufprägt. Höchst bemerkenswert ist es, wie M in der überleitenden Schlußstrophe sich nach der Höhe zu verliert und entschwebt; im Verein mit der pianissimo Dynamik ein untrügliches Zeichen für den ergebenen, tatenfremden Charakter des Zentralthemas, das sich schon in der hohen hellen Gesamtlage ausspricht.

Die Ueberleitung zu Z in Ew, welche in jeder Hinsicht auffällt, zeigt auch eigene fremde lineare Züge. Das kurze zackige Auf- und Absteigen in Akkorden ist sonst nirgends zu beobachten; etwas flackernd erregtes kommt hier in die Musik.

Die Tendenz der Melodielinie zum Fallen tritt beim letzten Auftreten von A am stärksten hervor, indem das Thema als üppig geweitetes Tonband mit einem Durchmesser von über drei Oktaven anhebt und dann gegen Schluß des Aufbaus in sich zusammen und in die Tiefe sinkt.

Mit diesen wenigen Hinweisen auf die hier schon fein abgewogene Linienkunst, muß es sein Genüge haben. Ein Vergleichen mit den Sonaten des op. 12 wird den Fortschritt der Gestaltung auch nach dieser Richtung hin offenkundig machen.

Die Themen heben sich in ihrer metrischen Haltung scharf gegeneinander ab. Jedes prägt seinen metrischen Tonfolgecharakter einseitig, fast gewollt eintönig aus. Die fröhliche Buntheit des Jugendstils ist dahin; im Streben nach höchster Charakteristik der Themenstimmungen, wird auf unterhaltsam wechselnde Gestaltung verzichtet. Dafür heben sich die drei Stimmungskomplexe A Z 1 (B) Z 2 (C) als drei scharf geschnittene Charaktere gegeneinander ab. Mit solchen Themen läßt sich plastischer gestalten als mit denen des Schlußbaus der Sonate op. 12, 2.

Die Behandlung der Dynamik weckt die Frage: wie kann eine meist so leise dahin huschende Musik solche machtvolle Wirkung tun? Diese Tatsache lehrt, daß ein Aufwand an elementaren Ausdrucksfaktoren nicht so sehr den Eindruck starken Gestaltens macht, als die Anspannung der organisierenden Kräfte, auf der zuerst der Eindruck des künstlerisch Erhabenen beruht. Der Gegensatz zwischen der dynamischen Verhaltenheit (um sie nicht Schwäche zu nennen) und der immerhin beträchtlichen Gespanntheit der organisierenden (rhythmischen) Kräfte, vor allem aber die fast ständige agogische Geladenheit des zeitlichen Ablaufes (Tempo) gibt eine höchst eigene zuvor wohl noch nie geschaffene Stimmung des Unheimlichen, die erst die Romantik (und Beethoven ist ja der erste und größte Romantiker) zu gestalten verstand. Dieser Schlußbau und der ähnliche der Klaviersonate op. 31,2 weisen auf den Schlußsatz der b-moll Sonate Chopins voraus, der das, was hier angedeutet wird, extrem betont ausspricht.

In dieser dynamisch unnatürlich entspannten Atmosphäre wirkt dann die einzige auf einen nebensächlichen Verbindungsteil (Ew An) gelegte ausgedehnte dynamische Kraftäußerung mit doppelt elementarer Wucht. Dieses Hervorbrechen an einer Stelle, wo keine besondere formale Spannung besteht, das ein formalistischer Beurteiler eine brutale Willkür nennen müßte, ist aus der Idee, daß es sich hier eben um Tieferes als ein Formspiel mit elementaren und metrischen Ausdrucksmitteln handelt, daß hier freilich rein musikalische Affekte sich ausleben und in ihrem natürlichen sich Ausleben durch die ihnen aufdiktierte dynamische Verhaltenheit unterbunden sind und nun spontan und ungezügelt ausbrechen, als eine ungewöhnliche aber wohl berechtigte künstlerische Tat zu bewundern, die sich allerdings nur aus einem außergewöhnlichen künstlerischen Streben und (was die Hauptsache ist) Können rechtfertigt. Der hier tobt,

hat sich oft genug als feinster strengster Meister der Form bewährt.

Daß in einer so eingestimmten Musik die gelockerte Tonfügung wenig am Platze ist, leuchtet wohl ein; sie fehlt auch gänzlich, denn die staccato-Vorschrift in den Vor- und Nachklangszeilen von B, (Z2) darf nur als nonlegato-Forderung verstanden werden. Die Töne sollen beben, aber nicht springen, sonst wird dieser ergreifende Einfall zur Karrikatur. Nur in Ew, wo ein letzter Rest dieser Motive (zwei Auftaktsschläge) in der unbändigen Ueberleitungsstrophe zu Z1 auftauchen:  nehmen sie einen herrischen, kurzangebundenen Charakter an.

Das Tempo ist als allegro molto bezeichnet. Vergleicht man seine Werte mit denen des Anfangsbaus:

Presto.

Schrittzeit 𝅗𝅥. = 62—64, Zählzeit ♩. = 124—128, Keimzeit ♪ = 370,

Allegro molto.

Schrittzeit 𝅝 = 68, Zählzeit 𝅗𝅥 = 136, Keimzeit ♩ = 270,

so sieht man, daß, wenn auch die Schrittzeiten des Schlußbaus etwas rascher, als die des Anfangsbaus laufen, das Tempo dort gedrängter empfunden wird als hier, weil dort die Spaltzeiten die Zählzeiten dritteln, hier aber nur halbieren.

Der neue sensible Geist, aus dem diese Musik geboren ist, spricht sich am unmittelbarsten in der Notwendigkeit aus, ihre Zeitwerte nicht so unverrückt und starr zu nehmen, als dies den Frühwerken und überhaupt allen auf einen robusten lebensfrischen Ton gestimmten Werken des Meisters ansteht. Ein gewisses nervöses Sich-Umstimmen des Tempo ist hier,

trotzdem es nur einmal, in der Adagio Zwischengruppe in Ew (zwischen Z und A) gefordert wird, gewiß öfter nötig. Uebrigens tritt die Fermate bereits siebenmal auf, eine sehr zu beachtende Tatsache. Sie tritt besonders gehäuft in Z2 auf, jenem tastenden Vor- und Nachklang des Zentralthemas. Jeder Vers stockt dort. Das, wie die notwendige Vermeidung jedes spitzigen Staccatoeffektes, läßt es ratsam erscheinen, diese bebende tastende Strophe beträchtlich im Tempo herabzusetzen.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Der Schlußbau zeigt eine Mischform. Sein liedförmiger Mittelteil weist auf die erzählende Sonatenform hin, der aber die Eckteile, besonders E nicht folgen. In der epischen Sonatenform lautet die Bauformel von E: A-Z-B-Aw, hier lautet sie: A-Z1-Aw1-Z2-Aw2. E nähert sich hier also dem Charakter des älteren Kettenrondos, der durch die Vorherrschaft eines an die tonische Hauptaxe sich haltenden, dreimal auftretenden Kopfthemas (refrain) bestimmt ist. Die sich dazwischen schiebenden couplets (Z1 und Z2) rivalisieren hier mit A um die thematische Vorherrschaft. Sie übertreffen es sogar durch Reichtum und Eigenart des musikalischen Gehaltes, aber dennoch wirken sie nicht wie Vertreter der Grundstimmung, die stets erst mit A wieder einsetzt. Z1 sucht eine gespanntere Kontraststimmung zu schaffen, und Z2 weist auf den andachtsvoll verklärten Mittelteil voraus. Diese Verwebung des Zentralthemas in E und Ew ist der originellste tektonische Einfall dieses Baus. Ew ist gegenüber E etwas zusammen gedrängt. Es läßt Aw1 in der Mitte ausfallen, so daß sich Z1 und Z2 unmittelbar folgen.

Ein eigenes Gesicht erhält Ew gegenüber E mehr noch durch das Auftreten der bereits ausführlich (s.S.291ff.) erörterten auffallenden und lärmenden Strophe

zwischen A und Z 1, die man ebenso als Anhang zu A wie als Ueberleitung zu Z 1 deuten kann. Die funktionelle Zweckmäßigkeit dieser, anfangs unorganisch, d. h. äußerlich und nichtssagend klingenden Strophe zeigt sich, wenn man für diesen Aufbau nicht eine dem Schema nahebleibende Formgesinnung annimmt, sondern eine solche, welche das Formschema zu variieren sucht. Das Bauschema ist ein Modell, eine allgemeine typische Gestalt, die dem reinen Begriffe (des Baus) Anschaulichkeit verleiht und die Unterordnung der praktischen Einzelfälle musikalischer Bauten unter jenen Begriff ermöglicht. Es ist ein Leitfaden der architektonischen Fantasie, darf ihr aber nicht zur Fessel werden. Es hat nur Wert, wo es den Schaffenden zum Variieren anregt und nicht zum kopieren verleitet, dem Analytiker und Theoretiker aber dient es als Instrument zum Vereinheitlichen und Zusammenfassen der Fälle.

So stark Beethovens variantenbildendes architektonisches Vermögen ist, es verletzt nie die im Bauschema ausgesprochene musikalisch-architektonische Idee. Gestalter eigenster und größter Affekte und Stimmungen, der er ist, bleibt er doch stets ein strenger Erbauer musikalischer Bauten, und will nur das sein. Die Einführung der auffallenden n-Strophe ist und bleibt als musikalisch architektonischer Einfall verständlich und als eine (freilich kühne) Variante des Bauschemas fühlbar. Er entspringt der charakterisierenden Tendenz, Ew des Schlußbaus in einer sich entspannenden Gesamtentwickelung verklingen zu lassen. Diese nicht mehr aufs Ausgeglichen-Schöne gerichtete musikalische Formtendenz ist zweifellos verknüpft, mit dem Wunsche und veranlaßt durch ihn, einer parallelen depressiven Kurve des Affektlebens Ausdruck zu geben. Von welchen außermusikalischen Vorstellungen wieder diese Affektkurve ausgelöst wurde, wissen wir nicht und brauchen es nicht zu wissen, denn dieser Vorstellungskomplex hat von Anfang an höchstens den Wert einer Gußform gehabt.

Ist der Guß gelungen, steht das Kunstgebilde da, so ist sie nur noch Kehricht. Aus seinen Trümmern das Negativ des Kunstwerkes wieder zusammenzusetzen, ist das eifrige Bemühen der „Sachverständigen“, die mehr Sinn für musikalischen Lehricht als für das Kunstwerk selber, zuletzt für seine rhythmisch-tektonischen Werte aufbringen. Der Künstler und Kunstgenießer hält sich an den Kern und ihn zu zergliedern ist eine erlebnisreiche Arbeit, ist Dekomponieren, das dem Komponieren des Schöpfers am nächsten steht.

Die Sonate erhebt sich im Anfangsbau zu höchster Wucht der Gestaltung und des Ausdrucks. Der Schlußbau soll eine schwächere Temperaments- und Willensäußerung sein und wird deshalb aus einer in sich häufig wechselnden Bauform entwickelt. Das an sich schon gelöstere Bauschema der epischen Sonatenform wird hier noch mehr entkräftet. Indem die beiden Eckbauten jede lustvolle Stimmung ausschalten, bilden sie einen Stimmungskomplex gegenüber dem zierlich behaglichen Mittelbau. Dieser wieder (gleichfalls aus dem dramatischen Sonatenschema entwickelt) kontrastiert doch zu den Eckbauten nicht so stark, wie eine lyrische Arie. So wird die große Gesamtlinie, welche vom Anfangs- zum Schlußbau in fallender Richtung zieht, durch den Mittelbau nicht schroff unterbrochen. So einheitlich freilich, wie die umgekehrte Entwickelungslinie in op. 27,2 zum Schluß- und Gipfelbau hinansteigt, verklingt sie hier nicht.

Fünfte Sonate, op. 24.

Der Anfangsbau.

Das Bauschema.

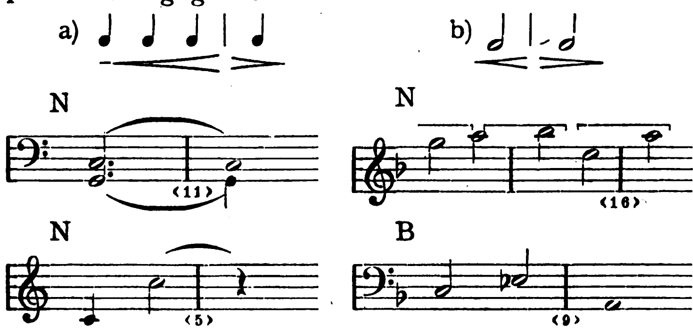
Der Aufbau vollzieht sich, dem Schema des dramatischen Sonatenbaus folgend, nach der in der folgenden Uebersicht gegebenen Bauordnung:

	E		M		Ew
Aa	1 2, 3 4,	v	1 2 3, 4 5	Aa	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8, 9 10.	a	1 2, 3 4,		5 6, 7 8, 9 10.
b	1 2, 3 4,		5 6 7 8.	b	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8, 9 10,				5 6, 7 8 9, 10 11,
	11 12, 13 14 15.	b	1 2, 3 4,		12 13, 14 15 16.
			5 6, 7 8,		
Z	1 2 3, 4 5, 6 7,		9 10, 11 12, 13 14 15,	Z	1 2 3, 4 5, 6 7.
	8 9 10, 11 12 13.		16, 17 18, 19.		8 9 10, 11 12 13.
B	‖: 1 2, 3 4,	ü	1 2, 3 4, 5 6 7 = 1.	B	‖: 1 2, 3 4,
	5 6, 7 8,				5 6, 7 8 =
	8‿ 9, 10 11,				8 9, 10 11,
	12 13 14, 15 16. :‖				12 13 14, 15 16. :‖
N	1 2, 3 4,			N	1 2, 3 4,
	5 6, 7 8,				5 6, 7 8,
	9 10, 11 12,				9 10, 11 12,
	13 14, 15 16 = 1				13 14, 15 16 = 1
				Sa	1 2 3, 4 5,
					6 7, 8 9, 10 11 12,
				b	1 2 3, 4 5, 6 7.
					8 9, 10 11.
				c	1 2, 3 4,
					5 6, 7 8,
					9 10, 11 12, 13 14 15.

Schon ein flüchtiger Vergleich dieser Tafel mit der des Anfangsbaus aus op. 23 belehrt, daß hier eine entgegengesetzte Art musikalischer Gebärdung herrscht: ein behagliches wohlgegliedertes Sichaussprechen hier, gegenüber Kargheit und Gedrängtheit dort. Zumeist wird die Analyse eine gegensätzliche Art der Formung beider Bauten nachweisen und gegensätzlichen Gestaltungen und Gebärdungen müssen gegensätzliche Gefühle anhängen.

Die Rhythmik der Tonfolge.

Wir geben zunächst eine Zusammenstellung der bedeutsameren Motivformen, welche aus dem zweizeitigen Schrittmotivtypus 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 entwickelt werden. Sie behalten überall die Vorherrschaft über die nicht selten auftretenden Zähl- und Keimmotive, welche nie zu überwuchernder Bedeutung gelangen, wie in op. 23. Dort hatte man fast ständig das Gefühl, die Motivzeiten seien mit Teilgeberden überfüllt, hier umfängt Hörer wie Spieler das Behagen eines zwar reichen, aber sich nie drängenden Motivlebens. Zähl- und Spaltmotive sind hier ein erfreulicher Kleinschmuck, dort (op. 23) waren sie meist eine drückende Forderung an das Tonfolge-Vorstellungsvermögen; dort kostete ihre Bewältigung Anstrengung, hier ist es ein Genuß, ihnen zu begegnen.



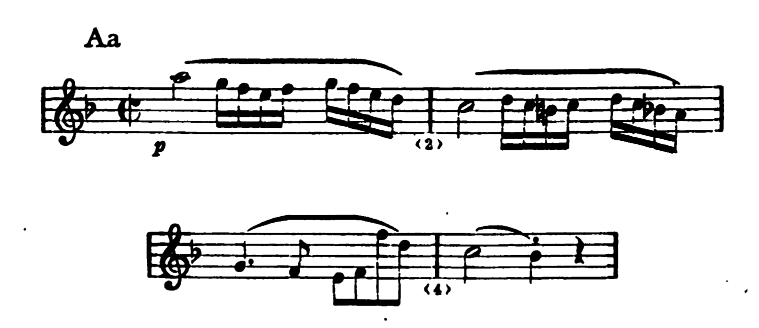

N
(1)
B
(1)
B
cresc.
(1)
A
(2)
B
(9)
N
(1)
Sa
sf
(8)
c)
Z
(8)
(5)

Diese Uebersicht lehrt, daß die auftaktig vermehrten, marschmäßig frischen Taktmotivformen die Vorherrschaft haben, und den rüstigen Grundton der Musik sichern. Sie herrschen in B, N und M vor. A bevorzugt die gleich schwebende Motivform (b) und die Form c mit breit ausgebildeter weiblicher Endung findet nur in Z untergeordnete Anwendung; betontes Verweilen und Nachsinnen ist hier nirgends beliebt.

Unter den Zählmotiven verlangt das in B auftretende Zählmotiv ♩♫ | ♪ als Verkleinerung der dort herrschenden Schrittmotivform ♩ ♩ ♩ | ♩ Beachtung. Für M ist das Triolenspaltmotiv ♫ | ♪ ♫ | ♪ charakteristisch. Es führt die verhältnismäßig stärkste Erregung der Tonfolge dieses Baus herbei.

Der Gliedbau.

Das erste Thema A entwickelt seine Strophe zweimal, zuerst als zehnmotivigen tonräumlich geschlossenen Zweizeiler, dann als geöffnete Wiederholung, die zur Dominante übertritt und sich in einer bestätigenden Anhangszeile (11—15) dieses Fortschrittes versichert. Die erste Strophe lautet:





Den ersten Vers bei der spannenden zweiten Zweiergruppe enden zu lassen, empfiehlt sich deshalb, weil er dabei mit dem folgenden zweiten (5—10) inniger verschmilzt, als wenn man ihn bis zu dem relativ lösenden Dominantseptakkord des sechsten Motivs führt. Der Lösung fordernde Charakter des Subdominantdurmollklanges g b d f, im vierten Motiv weist über die Versgrenze hinüber und läßt die Strophe bis zum Schlußmotiv wie in einem großen Atemzuge hinfließen. Das subdominantische es (statt dis) im achten Motiv fordert das fis und h der Schlußgruppe heraus. Die dreizeilige Wiederholung der Strophe bringt eine Verlegung der Axe von f-a zur Dominante c-e, was im dritten Verse ausgiebig bestätigt wird:



Mit einem überraschend tiefen Sprung in die Subdominantregion (as-c) setzt die Zwischenstrophe ein:



Sie ist als unregelmäßiger Zweizeiler (1—7 + 8—13) zu fassen. Die Dreiergruppe am Anfange unterhält noch lineare Beziehungen zum Kopfmotiv von A. Während über das Versende bei 7 kaum ein Zweifel bestehen kann, ist die Gliederung des zweiten Verses unbestimmter. Er strömt geschlossener dahin, so daß es von geringem Belang bleibt, ob man ihn aus zwei Dreiergruppen (8—10 + 11—13) oder drei Zweiergruppen (8 9, 10 11, 12 13) aufbauen will, oder schließlich nach der Formel (8 9, 10 11 12, 13). Nach der

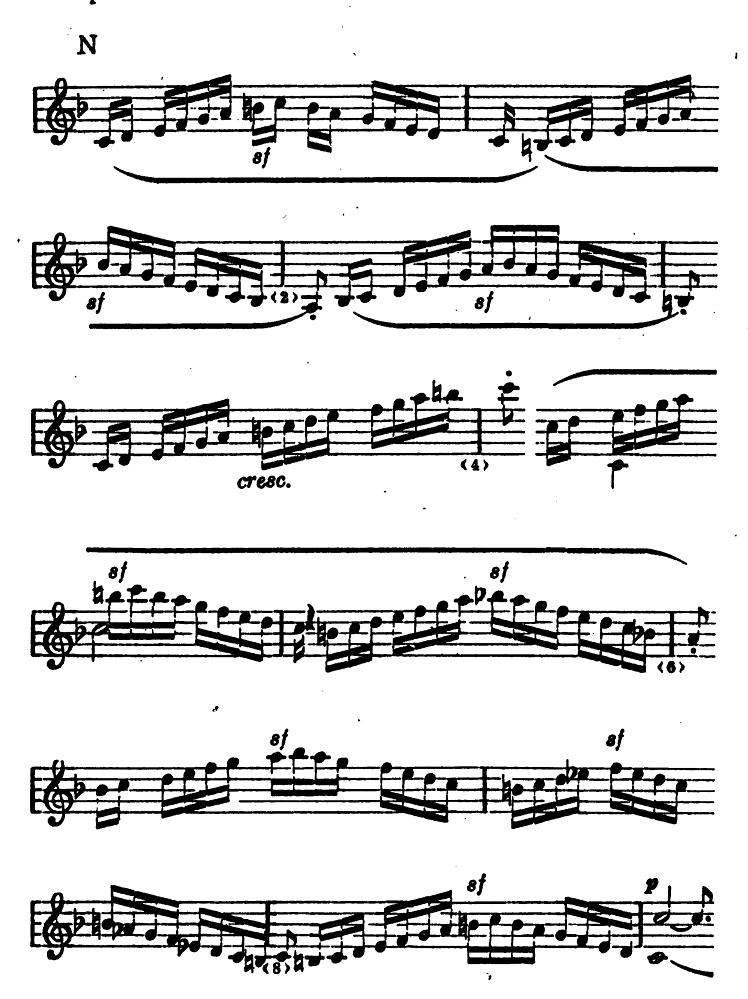
Erregung, die diese kühnere Zwischenstrophe gebracht hat, nähert sich die Erfindung mit dem zweiten Thema wieder der wohlig freudigen Stimmung von A, der sich aber in B ein bestimmterer Ton beimischt.



Die Anzahl 16 der Motive dieses Themas, kann dazu verleiten, es als schlichte Doppelstrophe (1—8 + 9—16) aufzufassen. Gliedert man aber nach dem rhythmischen Gewicht der Motive, so hört man den Aufbau sich nicht ohne Umdeutung vollziehen. Die erste Strophe (1—8) verläuft eben als schlichter Zweizeiler. Aber ihr Endschwerpunkt (8∧) wird zum Beginn der folgenden Strophe umgedeutet, (8⌣) und zwar durch die hier einsetzenden charakteristischen Baßschritte, welche zwei Zweiergruppen des Typus: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 | bilden, deren rhythmischer Ordnung sich die Oberstimme anschließt. Die imitierende Klavierstimme vermag sie wohl etwas zu verwirren, aber nicht aufzuheben. Mehr als eine leise Verwirrung und Erregung soll auch nicht entstehen, nur so viel, daß nach der spannenden Dreiergruppe (12—14) beim Eintritt des C-durklanges ein Gefühl beseeligender Befreiung aufquillt. Das Ganze, bei metrischem Ebenmaß rhythmisch so lebensvolle Gebilde wird, (um seiner großen Schönheit willen), mit einigen linearen Steigerungen und Vertauschung der Rollen von Geige und Klavier noch einmal gebracht.

Die dieser Gipfelstrophe von E innewohnende Lebensfülle drängt aus ihrem Rahmen und zeugt als jubelnden Ausklang noch eine volle Doppelstrophe (1—8 + 9—16), welche klanglich nur mehrere kurze kadenzartige Festlegungen der Axe c-e bringt. Es ist vor allem die ständig bereicherte Gestaltung der von B ab herrschenden. Schrittmotivform ♩ ♩ ♩ | ♩, welche das Erleben in Spannung hält und den Gipfel, von E bis in den Anfang von N hineinträgt. Dieses Schrittmotiv erscheint bei B bereits als Gruppe von Zählmotiven: ♩♩♩ ♪ ♩♩♩ | ♪, welche bald (noch in B) die erregtere Form ♩♩♩ ♪ ♩♩♩ | ♪ annimmt, aus

der dann mit Beginn von N die noch schwungkräftigere Skalenform wird. Die Strophe lautet:





Zwei Richtungsgegensätze, die schwebende Horizontale und die steigende bzw. fallende Skala beherrschen und beleben das Einzelmotivleben von E. In A und Z steigen, fallen und schwingen die Motivlinien auf und ab. In B beginnt in den Zählmotiven ein auffallend gegensätzliches Pochen auf der Horizontale, das in N wieder dem skalenartigen Steigen Fallen und sich Schwingen weicht. Die lineare Beweglichkeit von A und Z steigert sich in N zum Jubel und Triumph der Skala. Man kann es verstehen, daß Musiker wie Czerny, Hummel, Clementi, Cramer sich so der Skala

verschrieben, nachdem sie ihre vorbildlichen Meister Mozart und Beethoven höchste Schönheiten aus ihr gewinnen hörten. Freilich zeigen die Werke dieser Epoche ihre Schönheit und lebendige Kraft erst, wenn sie in die Hände eines straff gliedernden, motivisch bewußt gestaltenden Spielers kommen. Hier handelt es sich um die Motivgeberde: ♩ 𝅗𝅥 | ♩, die am vernehmlichsten im Klavierbaß auftritt und in der Geige in der interessanteren synkopischen Form mit Schwerpunktspause ♩ 𝅗𝅥 | 𝄽 erscheint. Wo die Skala nichts als Skala, d. h. ein nur metrisch exaktes Auf- und Abrollen ist, da bleibt sie geistlos und ist nicht einmal technisch interessant.

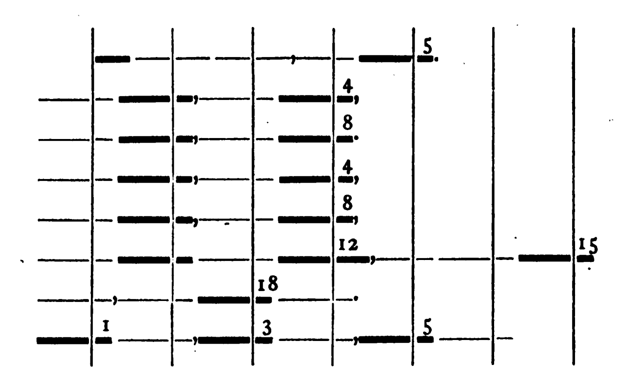
N gliedert sich übrigens nicht nur strophisch, sondern auch der Stimmung nach in zwei wesensverschiedene Hälften. Die erste (1—8) bedeutet tonräumlich und motivisch nichts als eine jubelnde Bestätigung von B. In der zweiten Strophe (9—16) taucht in der Melodiegruppe:



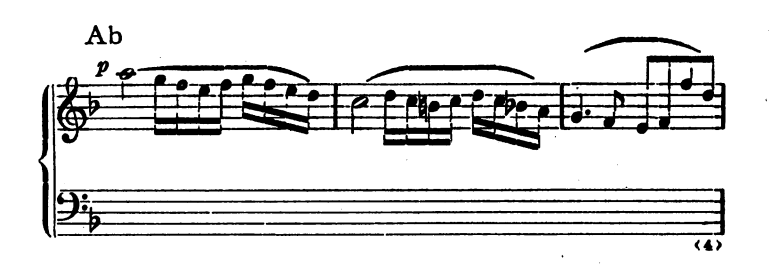
eine Phrase auf, deren Habitus sich bereits dem ungleich gewogenen Typus, der in A Bedeutung hat, annähert, womit N 2 nicht mehr ausschließlich auf B zurückweist, sondern, je nachdem, die Wiederholung von A oder die Eingangszeile von M vorbereitet.

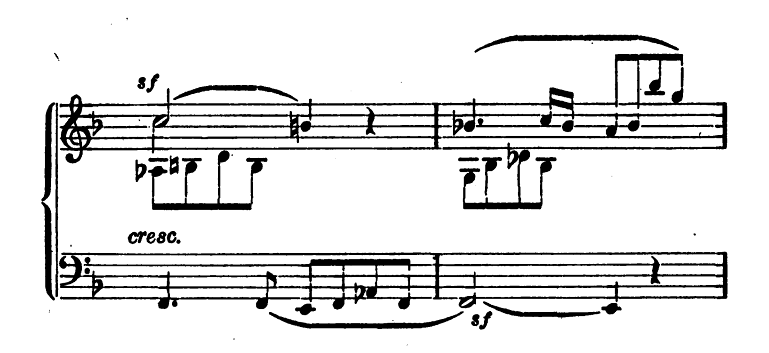
Diese verarbeitet das Kopfmotiv aus A, behauptet, dann aber den Typus ♩ ♩ ♩ | ♩ unisono. Weiterhin wird der Anfangsvers aus B, nur unwesentlich variiert,

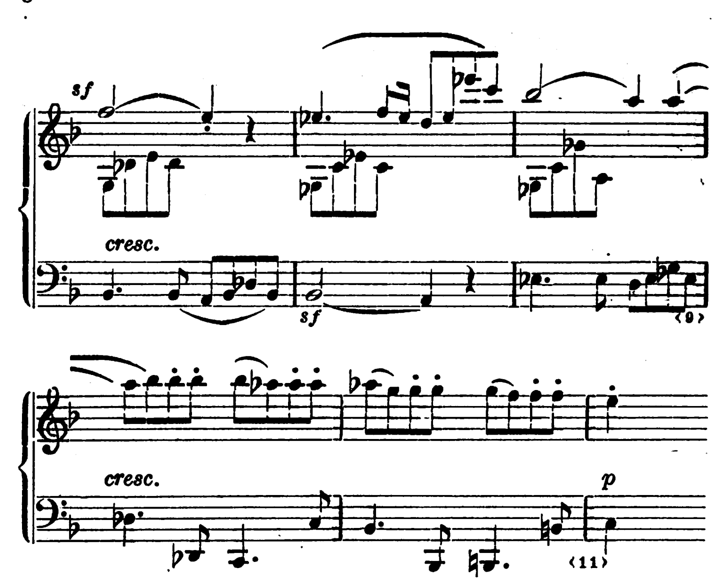
aber durch Triolenspaltmotive ♫ | ♪ ♫ | ♪ erregt, fünfmal in ungestörter Korrespondenz der Viererverse vorgetragen. Nur der häufige Axenwechsel und das Aufsuchen subdominantischer Tonraumtiefen bringt vorher nicht gehörte Erlebnisse. Man gerät in Schwierigkeiten, wie diese fünf viermotivigen Verse am besten zu Strophen zusammenzunehmen sind. Da das Motivleben sich stets gleich bleibt, also nicht gliedert, so sind die Zielpunkte der Klangbewegung das einzige strophengliedernde Moment. Man mag die beiden ersten Viererverse (1—8), die sich um die Axe b-des-f ordnen, als eine Strophe verstehen. Wenn dann die Axe anfängt zu gleiten und nach 18 Motiven ganz dominantisch bei a-cis-e zur vorübergehenden Festsetzung gelangt, ordne man diesen Komplex als vierzeilige Doppelstrophe, so gut sich eine so gelockerte Versfolge noch strophisch ordnen läßt. Nach langanhaltender Herrschaft der Zweiergruppe wirken die am Ende der Doppelstrophe auftretenden zwei Dreiergruppen (13—15 und 17—19, Motiv 16 steht isoliert) stark spannend und ausdrucksvoll. Auch in den Schlußtriller fühle man noch das Motiv ♩ ♩ ♩ | ♩ ein. Das folgende Vers- und Strophenbild möge den Gliedbau von M im Ueberblicke zeigen:



In der Behandlung von Ew zeigt Beethoven gereifteres, d. h. bewußteres Gestaltervermögen. Die Wiederholungsteile der großen Eckbauten zeigten bisher noch ein schwächliches rückbezügliches Verhalten, indem sie als schlichte Wiederholungen von E, meist etwas zusammengestrichen und mit der üblichen Konzentrierung der Tonraumaxe auf o auftraten. Daß sie mit einer tonräumlichen Schuld von E und M her belastet sind, die auszugleichen ihr Beruf ist, das erkannte der Tonsetzer bisher nicht klar. Hier ist diese Einsicht oder doch das Gefühl für diese Organisationsforderung durch die abweichende Behandlung von Ab bewiesen:







Ueber die bedeutsame Einführung der Subdominantwerte ces, des, ges wird im folgenden Abschnitte zu sprechen sein (S. 328). Hier sei nur auf das reizvolle imitatorische Spiel zwischen Sopran und Baß, das eine leichte Erschütterung der Gruppenschwerpunkte herbeiführt, und die Einführung einer Dreiergruppe (7—9) hingewiesen. Manche werden den zweiten Vers lieber: 5 6, 7 8, 9 10 11 gruppieren wollen.

Z, B und N bringen in ihrem Gliedbau keine Abweichungen von den entsprechenden Partien in E. Dagegen ist die Coda ein mehrstrophiger Aufbau mit eigenartiger Gliederung, welche sich so deuten läßt: Sie beginnt mit der von M her bekannten fünfmotivigen Einleitungszeile, die hier aber weiter zur zweizeiligen Strophe ausgebaut wird (1—5 + 6—12). Deren Gipfel liegt in der vorletzten Gruppe (8 9) und sie klingt mit einer angehängten leichten Dreiergruppe (10—12) aus, welche die in neun festgelegte Axe (a-cis)

nur bestätigt. Dann beginnt eine zweite zweizeilige Strophe (1—7 + 8—11), wo das von B her vertraute Zählmotiv ♩♩♩ | ♪ diesmal nicht klopfend, sondern in diatonischen und chromatischen Skalen leise schleichend, sein Wesen treibt. Die dreizeilige Schlußstrophe greift wieder auf A zurück und hält ihr Klangleben dicht um die Axe f-a. Wir geben erst das Notenbild:




Sb
p
(3)
(5)
cresc.
(7)
p
decresc.
(9)
pp
tr
ff
(11)
f
Sc
p
p
(2)
(4)


cresc.
sf
sf
p
(6)
cresc.
decresc.
(8)
(10)
cresc.
(12)
f
ff
(15)

Die erste Strophe bringt in Motiv 8 und 9 eine absonderliche Gestalt des Schrittmotivs ♩ ♩ ♩ | ♩, in das die Auftaktsfigur des Kopfmotivs von A hineingearbeitet wird, so daß die Form ♬♬ ♬♬ ♩ | ♩ entsteht mit dem ausdrucksvollen widerspenstigen *sf* auf dem letzten Auftaktsviertel. Wer dieses *sf* freilich als eine Aufforderung versteht, hierher den Motivschwerpunkt zu legen (dann müßte auch der Taktstrich vor diesem Sforzatoviertel stehen), der hat dieses Aufbocken nicht verstanden.

In der zweiten Strophe sei ein Wechsel von unvollkommenen und überhängenden Motiven in den Anfangszweiergruppen empfohlen, durch den die Linien lebendigeren Schwung gewinnen. Die weibliche Endung des siebenten Motivs hängt sogar bis zum vierten Viertel über.

Nach der Ungewißheit und dem bisweilen fremdartigen müden Wesen dieser beiden Strophen, das sich in dem befreienden Trillerlachen am Ende der zweiten Strophe löst, geht es in der Schlußstrophe höchst selbstzufrieden zu. Alles ist simpel und zweifellos, bis auf die schöne zweite Ausweichung zur Zwischendominante von d-f-a in Motiv 7 und die Rücklenkung in die Tonica in Motiv 8. Da erscheint nämlich die Motivform ♩ ♩ ♩ | ♩ in verschleierter Gestalt (Fassung a), welche nicht durch Annahme von weiblichen Endungen (Fassung b) zerstört werden darf:



Nur bei auftaktiger Fassung ist Beethovens schöne dynamische Gruppenschwellung ausdrucksvoll zu geben. Vers drei (9 10, 11 12, 13 14 15) steht zu dem vorauf-

gegangenen im Verhältnis einer nur bestätigenden Anhangszeile, der Gipfel der Schlußstrophe liegt im zweiten Verse bei den eben besprochenen Motiven 6—8. Die Dreiergruppe am Ende (13 14 15) ist ein ausdrucksvoller Schlußeffekt, aus der freudig belebten Grundstimmung dieser Musik heraus geboren.

Eine zusammenfassende Charakteristik dieses Gliedbaulebens müßte auf die Vorherrschaft der Zweiergruppe hinweisen. Sie bewirkt, daß das Gefühl behaglichen Sichergehens vorherrscht. Strophen wie Z und Sa und b und die Schlußzeile in M sorgen für die notwendige vorübergehende Beunruhigung dieses Gleichschritts. Ferner ist die wohlige Breite der strophischen Entfaltung bezeichnend, man vergleiche sie mit den kurz angebundenen Strophen im Anfangsbau des op. 23. Etwas wie den zweimaligen Vortrag des zweiten Themas (B), das in sich schon eine geschlossene ebene Doppelstrophe darstellt, wäre dort undenkbar, ebenso wie die sorglos ausführliche Ausbreitung von N und Sc. Das alles lädt ein, zu verweilen und zu genießen.

Auch innerhalb der Gruppen herrscht die gleiche Wohlräumigkeit; die Motive drängen sich nicht, fließen nicht zur Phrase ineinander, sie erscheinen auch nicht abgesondert voneinander, sondern in anregendem Wechsel ihrer teils gekürzten, teils überhängenden, oft auch typischen Gestalten wogen sie dahin. Der Gruppentypus ist meist steigend (⌄ ∧) aber um so eindringlicher klingen die wenigen fallenden Gruppen (M 4), zu denen man auch die Kopfgruppe:



wegen der fallenden Linienführung und des Klangstillstandes rechnen kann, falls man das zweite Motiv nicht aus metrischen Gründen als schwer nehmen will.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Das Klangleben dieser Sonate und besonders das seines Anfangsbaues ist gegensatzreicher und daher leuchtender als das aller zuvor betrachteten Bauten, in schärfstem Gegensatze steht es zu der Klangwelt des op. 23.

Hier wird das Durgeschlecht bevorzugt, aber um die Natur des Durdreiklanges und des Rechtsbeziehens zu beweisen, bedarf es gegensätzlicher Geschlechtsmerkmale: des Molldreiklangs und des Linksbezuges, die hier aus diesen Erwägungen als Gegenspieler reichlich eingeführt werden, wodurch das Klangleben üppig aufrauscht. (Klangtafel siehe nächste Seite.)

Der Gesamtkreis, der sich um f-a als Hauptaxe dreht, reicht von links ces, (das erst in Ew erscheint), bis rechts gis, umspannt also vier Tonale.

E ist noch auf den Klangraum von des — gis eingeschränkt, belegt also nur die beiden Tonale des — cis und as — gis.
\\f-a/ \\c-e/

In A ist f-a Hauptachse, in einem vorwiegend diatonischen Klangraume. Z setzt kühn und unvermittelt auf as-c ein, was durch die einstimmig melodische Einführung noch überraschender wirkt, als Axe dieser Zwischenstrophe stellt sich dann die ferne zweite Rechtsterz g-h heraus. Und nachdem so f-a und g-h als Axen gegeneinandergestellt sind, löst sich die Spannung nach c-e hin, das bis zum Schlusse von E die Hauptaxe bleibt, und im Umfang eines Tonales as — gis gleichschwebend umspielt wird. Erst N zeigt wieder ein vorwiegend diatonisch beschränktes Klangleben.

In M steigert und erweitert sich das Klangleben bedeutend. Es belegt hier drei Tonale:

	VI ces-es	V ges-b	IV des-f	III as-c	II es-g	I b-d	0 f-a	1 c-e	2 g-h	3 d-fis	4 a-cis	5 e-gis
E												
A				⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒		
Z			⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	
B				⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒
N				⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	
M												
v						⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	
a			0 ⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒					
b 1—4		⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒				
5—8			⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒			
9—12				⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒		
13—15					⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	
16—19						⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒
Ew												
A a				⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒		
b		⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒			
Z	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒		
B				⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	
N			⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒		
S												
a				⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒
b				⌒	⌒	⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	⌒
c						⌒	0 ⌒	⌒	⌒	⌒	⌒	

ges — fis, des — cis und as — gis
\b-d/ , \f-a/ , \c-e/

Mv, bringt eine Dominantspannung $\overleftarrow{\text{b-d—a-cis—b-d}}$, eine Gegenhandlung zu der in Z beobachteten Subdominantspannung $\overrightarrow{\frac{\text{g-des}}{\text{as-c}}}$ —g-h. In Ma wird die Doppelbasis b—f (/d\ über, \des/ unter) aufgestellt, dann schiebt sich die Klangaxe von Vers zu Vers über f-as-c, c-es-g, g-b-d, flüchtig d-f-a, die Mollform der Hauptaxe berührend bis a-cis-e in die Rechtsregion hinein und dort verharrt sie lange schwebend, um mit dem Eintritt von Ew wieder dem f-a das Wort zu lassen. Man beachte bei dieser Entwickelung, wie sorgfältig f-a in die Mitte genommen ist:

IV desf asc esg bd o fa (ce) (gh) (dfis) 4 acis,

wie es ausgespart wird und nur in der Mollform flüchtig in Mb auftritt und wie die Subdominantwerte eindringlicher als die der Dominantseite behandelt werden.

Das erlebt man noch mehr in EwA, wo das Thema, bei seinem zweiten Auftreten eine auffallende Ausweitung seines Klanglebens nach links erfährt, bis des-f. Das hat Beethoven bisher noch nicht unternommen. Immer belegte A in Ew den gleichen Tonkreis wie in E. Warum wird nun hier A in Ew klanglich gewichtiger und zwar subdominantisch betont hingestellt?

Nach der Ausbreitung des Klanglebens in M über drei Tonale und dem gleichgewogenen Aufbau des Gesamtkreises um f-a, das dann in EwA beglückend, wie ein geweissagter und erwarteter Herrscher erscheint, wäre das Klangleben von Ew ab zur Ruhe gekommen

und ein Stehenbleiben auf der erreichten Zentralaxe brächte zuviel klangliche Entspannung. Um solcher Erschlaffung des klanglichen Erlebens (die wir bei früheren Bauten in den Schlußteilen öfter bemerkten, vgl. op. 12,1. S. 81) vorzubeugen, gibt Beethoven dem ersten Thema eine neue subdominantische Ausweitung und trägt damit ein neues starkes Spannungsmoment in das bereits entspannte Klangleben herein. Die Rückung der Zwischenstrophe bis f-ces verstärkt es noch und wenn wir bei B in f-a als Hauptaxe landen, so bleibt noch das unausgeglichene Subdominanterlebnis in der Schwebe. Ein voller klanglicher Entspannungszustand ist mit B nicht erreicht, zumal die Bevorzugung der Subdominantwerte anhält. So geht Ew bei N mit einer unausgeglichenen tonräumlichen Schuld zu Ende und wenn beim Eintritt von S der Dominantwert d-fis-a aufleuchtet, atmet ein für solche weitgespannten tonräumlichen Gleichgewichtsforderungen noch empfindlicher Hörer auf. Das künstlich genährte und in unerfüllter Erwartung lang hingehaltene Dominantbedürfnis wird erst in der Coda gestillt und das darin sich aussprechende hochentwickelte klangarchitektonische Zweckdenken erhebt sie weit über einen Anhang empor zum organisch notwendigen Schlußteil. Die Axe liegt am Schlusse von Sa bei a-cis und lenkt in Sb nach f-a zurück. Sc dient nur noch der behaglichen Bestätigung, daß nun alles in Ordnung gebracht ist.

Ein solch meisterliches Walten im Klangraume zeigt keins der zuvor betrachteten Werke. Durch Fülle der Ausdrucksmittel, in ihrer kühnen Einführung und vor allem durch die zweckvolle Disposition in Ew ragt das Klangleben dieses Baus hervor.

Zahlenmäßig und der Stellung auf wichtigen Posten des Gliedbaus nach herrscht der Durklang vor und bestimmt den hellen festen Grundklang der Musik, aber diese seine Durstimmung wird durch wohlberechnete feinfühlige Entgegenstellung von Mollklängen erst in

volles Licht gerückt. Man beachte, wie in B neben dem c-e-g ein c-es-g auftaucht. Ohne ihn könnte die Durterz in der Phrase:



nicht ihren beglückten und beglückenden Ausdruck gewinnen.

Außerdiatonische Klangformen sind hier reicher vertreten als in früheren Werken; auch der von Beethoven nicht oft verwendete übermäßige Dreiklang taucht, freilich recht flüchtig und in enharmonischer Fehlschreibung (gis statt as) in A bei Motiv 8 in der chromatischen Sechzehntelskala auf. In der flüchtigen Einführung solcher Fernwerte durch chromatische Skalen erinnert dieser Bau an den Anfangsbau von op. 12,3. Die stärksten chromatischen Skaleneffekte bringt S. Ueber die Fehlschreibungen Beethovens orientieren unsere Notenbeispiele.

Die metrischen und elementaren Faktoren.

Wie lebhaft die Bewegung auf der Vertikale des Tonraumes hier ist, hört man am besten beim Vergleich der Themen dieses Aufbaus mit denen des Anfangsbaus aus op. 23. Wie sich hier die Linien senken und wieder heben und zwar nicht zwischen den Motiven sondern in und mit ihnen, wie sie sich aufschwingen, das ist von einem Wohllaute des Hinklingens, wie er bisher nicht erreicht wurde. Diesen Reichtum des melodischen Linienzuges bietet Beethoven nur noch in wenigen Einfällen.

Wenn es auch unmöglich ist, am Halbtonmaß zu zeigen, was schöner reicher Linienschwung ist, so sind doch einige rein zahlenmäßige Hinweise immerhin bezeichnend, denn die tonräumliche Schönheit der Linie beruht nun einmal mit auf Zahlenverhältnissen,

wie die Schönheit des bildnerischen Ornaments. Das Kopfthema in op. 23 umfaßt eine Undezime, das sind 17 Halbtöne, das unserer Sonate fast zwei Oktaven. Doch das wäre kein so großes Uebergewicht der Amplitude. Entscheidend bleibt, wie diese Strecke dort und hier ausgenützt wird. Wie hier erst die Linie fällt bis e, dann sich in drei Bögen über die zwei Spitzentöne f, b zum Gipfel d'' aufschwingt und von ihm sich senkt und wie diese Bewegung der Oberlinie durch die entgegengeführte Baßlinie gehoben wird und wie die starke Bewegung dieser Außenstimmen durch den horizontal schwebenden und ruhig schwimmenden Körper der Mittelstimmen erst zum vollen Ausdruck kommt, das ist höchst zweckmäßig gestaltet.

Man beachte ferner, wie der Linienzug aller Themen hier in op. 24 energischer, weiter ausgreifend ist, als in der a-moll Sonate, was um so leichter zu beobachten ist, als auffallende Parallelen bestehen. Zieht die Linie der Kopfgruppe von A nicht in beiden Bauten auffallend übereinstimmend in die Tiefe? übereinstimmend und doch wieder verschieden:



denn welche Kurzangebundenheit und Tonkargheit dort und welch liebevolles Verweilen und Zurückkehren hier auf dem kurzen Wege. Doch man bedenke: bei solchen Einfühlungen in einen rein musikalisch tonräumlichen Vorgang spielt der Duft, das Erlebnis des ganzen (uns schon bekannten) Aufbaus und seiner Stimmung mit herein und durchtränkt diese, an sich erst einleitenden und entscheidender Gefühlsbestimmung noch unfähigen Geberden.

Ferner: wie auffallend gleichgerichtet stürzen sich Z dort wie hier in die Tiefe, aber in op. 24 wieder ausführlicher. B steigt in op. 23, langsam sich hin

und her wendend, auf; in op. 24 steigt es leicht auf der Dreiklangsleiter durch mehrere Oktaven empor. Die Weitspannung der Melodielinie hier muß man bewußt genießen, denn diese Räumigkeit ist schon für sich hohe Schönheit. Sie schafft mit der Gelassenheit der Tonfolgemaße jene Atmosphäre innigen lebensfrischen Behagens, die dem Anfangsbau von op. 23 fehlt, fehlen soll und fehlen muß, da der Tonraum ohne liebevolles Eingehen erschwungen wird und ein stetes sich Drängen in der Tonfolge kein behagliches Erleben gestattet.

Die Bindung der Stimmen aneinander durch Nachahmung von Figuren oder Motiven wird nur gelegentlich geübt, vorwiegend in B, wo mit der Phrase:



ein anmutiges kontrapunktisches Spiel getrieben wird, das aber weniger zur Bereicherung des linearen Erlebnisses, als zur leisen Erschütterung des Gruppengefüges eingeführt wird. Vom Strophenende 8, das rhythmisch doppeldeutig ∧ – ⌣ wird, bis zum Motiv 14 schwanken die Gruppenschwerpunkte; dort, wo sie dann ins Gleichgewicht kommen (14), wo die Geige sich von es (dis) nach e hebt und nach einer innigen Schwellung die tonische Axe aufleuchtet, erscheint „das reine, stille Seelenglück, in Musik umgesetzt“.

Die Dynamik zeigt, wie zumeist bei Beethoven, einen leisen Grundton. Die Kernthemen werden leise hingesungen und nur Z bringt zwei dynamische kurze Aufwallungen. Eine ausgedehntere Fortestrecke findet sich nur in M. Die Schlußgruppe des Baus wird aber doch stark gegeben.

Eine echt Beethovensche Laune ist das *ff* am Ende von Sb, wo die bis dahin leise verklingende und auf

den tonischen Quartsextakkord herabgesunkene Strophe mit einem plötzlichen hohen fortissimo Triller wie lachend abgeschlossen wird.

Viel wäre über die Dynamik der Gruppen und Motive und über Beethovens, sie oft nur ungefähr bestimmende Bezeichnung zu sprechen. Häufig findet sich nämlich die Forderung eines crescendo über eine kurze Strecke (meist ein Motiv oder eine Gruppe) zu einem p hin. Soll dieses p-Zeichen den dynamischen Gipfel des Gliedes andeuten? Das könnte es nur, wenn das crescendo aus einem pianissimo-Zustand in ein piano hinaufführen sollte, was hier nicht der Fall ist. Das crescendo kommt aus einem piano-Zustand und lenkt wieder zu ihm zurück. Folglich liegt der Gipfel der dynamischen Welle vor dem p-Zeichen; wo er liegt und von wo ab sie abflauen soll, sagt Beethoven in allen diesen Fällen nicht. Heute muß man meist mit Mißverstehen solcher nur angedeuteten kleinen dynamischen Wellungen rechnen. Ihre richtige Ausführung setzt klaren Einblick in die Motivgliederung der betreffenden Gruppe voraus, denn das An- und Abschwellen der Tonstärke muß in den Dienst der motivischen Gliederung gestellt werden, wenn es mehr als eine bloß sinnlich reizvolle Nuance bedeuten und die Plastik des Geberdenspiels verstärken soll.

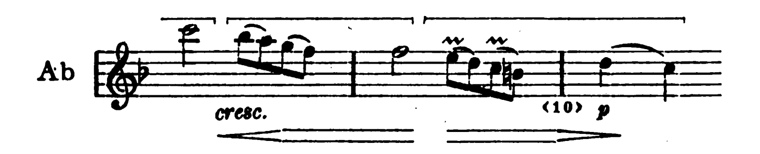
Nach diesem Prinzip sind die folgenden Fälle gedeutet, so wie es unser beigefügtes <<>> angibt.



Zerlegt man sich dieses Schrittmotiv in einen vierstelligen Vers von Keimmotiven (♩♪ | ♩♪), so wird man die Schwerpunktsnote ♩ des dritten Keimmotivs, wenn

man in die Skala die dissonante diatonische Quinte e-b einhört, wo dann das *f* dissoniert, als natürlichen Gipfelpunkt der crescendo-Welle erkennen und das folgende vierte Spaltmotiv als abbauend behandeln. Es handelt sich hier also um eine dynamische Auszeichnung des Schrittmotivauftakts vor dem Schwerpunkt. Ebenso liegt der Fall in Sa Motiv 6 und 8.

Einfacher noch ist die Auslegung der Beethovenschen crescendo-Vorschrift im folgenden Falle: (Ab).



Hier läuft die dynamische Welle über eine Zweiergruppe. Ihre natürlichste Verteilung ist wohl die, daß man den Schwerpunkt des ersten Schrittmotivs *f* und die Anfangsnote des folgenden e zum Gipfel der Welle, und das Folgende zum Ausklang macht. Ebenso behandle man die Gruppen-crescendi in Sa 11—12 und Sb 5—7.

In B findet sich an der Gipfeldreiergruppe der Strophe (12—14) folgende dynamische Vorschrift:

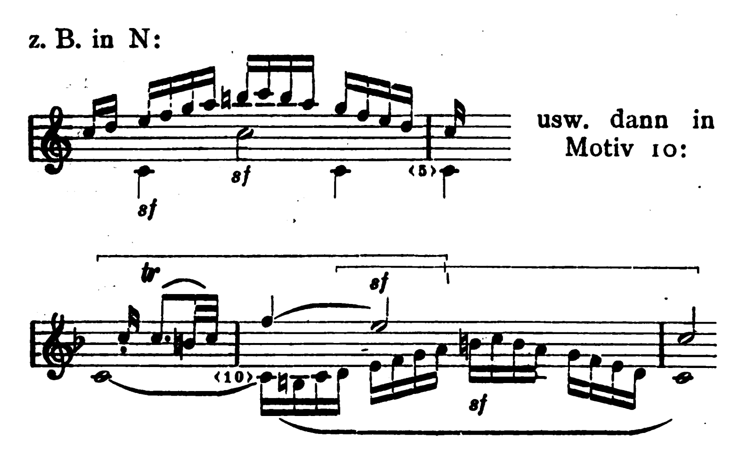


rinforzando bedeutet im Grunde das gleiche wie crescendo, möchte aber wohl zu einer noch innigeren Hingabe an den Ton und seine sinnliche Qualität verpflichten. Hier handelt es sich wieder um eine dynamische Herausarbeitung des Auftaktes des dritten

Schrittmotivs (14), der sich mit der weiblichen Endung des voraufgehenden verschränkt, so daß das d der Geige doppelsinnig wird und vom Geiger so zu behandeln ist, für den Klavierspieler ist im Schwerpunkt des ersten Zählmotivs der natürliche dynamische Gipfel gegeben; wie er ihn herausholt und wie er im folgenden Zählmotiv zurückgeht (in innigster Gemeinschaft natürlich mit der Geige), davon hängt die Ausdruckskraft dieser Stelle ab, die bei gelungener liebevoller Ausführung außerordentlich ist.

Auffallend ist die Zahl der akzentartigen Vorschriften, die sich auf die mehr oder minder unvermittelte Heraushebung eines Tones beziehen. Man zählt in diesem Bau etwa 120 solcher Akzentvorschriften (*sf. fp.*). Das ist auch für Beethoven viel und deutet auf einen lebhaften Blutdruck innerhalb dieses Klangkörpers. Meist ist es das Motiv , das in aller Verkleidung und Umkleidung sich durch diese (meist leisen) Stöße Gehör verschaffen will:

z. B. in N:



Die sforzato Belastung des e″ der Geige, das zunächst weibliche Endung des Anfangsmotivs unserer Gruppe ist, leuchtet nur ein, wenn man es, zugleich als zusammengezogenen drängenden $^{3}/_{4}$ Auftakt zum folgenden Motiv nimmt: ♩ ♩ ♩ | ♩. *sf* Hier hat der Geiger Gelegenheit wie selten, den lebenden quellenden Ton seines Instrumentes zu beweisen, wenn er die Zählzeiten (♩) leise in ihm pulsieren läßt, und der Klavierspieler muß seine Skala aus der gleichen motivischen Gesinnung heraus straff gestalten.

Zwar ist auch dieser Bau wie der Anfangsbau des op. 23 vorwiegend dreistimmig gesetzt, aber schon mit den drei Stimmen werden, indem sie anders gelegt werden, blühendere Klangwirkungen erzielt, und nicht genug damit, erscheint B in satter Sechs- und Mehrstimmigkeit. Das Aufrauschen der Klavierarpeggien in M erzeugt Farbenwirkungen, ähnlich denen des op. 12,3 und höchst gegensätzlich der des op. 23.

Auf den gleichen Ton farbig bunten Lebens ist die Entfaltung des Tonfolgemaßes gestimmt. Schon innerhalb der Themen wechseln lange und kurze Werte. Das Perlen der Skalen steht lebhaft zu den murmelnden Achteln des Klaviers und dem ganz ruhig schreitenden Basse in A. In M wird eine ganz neue metrische Farbe, die Achteltriole, eingeführt. Dem Mittelteile des op. 23, trotzdem es den Gipfel des Baues bildet, wird solch gesteigertes Ausdrucksmittel nicht zugebilligt. Der bereits erwähnte Schlußtriller in Sb ist nicht nur eine dynamische, sondern auch zugleich eine metrische Ueberraschung.

Die Gegensätze der Tonfügung werden nicht stark ausgebeutet. Vorherrschend ist die Legatofügung; unter den Staccatoeffekten ist die Behandlung des Keimmotivs ♫ ♪ ♫ in M und S charakteristisch. Wo das Zählmotiv ♩ ♩ ♩ | ♩ herrscht (in B und N),

ist nonlegato Behandlung der Bässe angebracht, denn sie verleiht ihrem Schritte einen straffen Charakter.

Auf eine frische Motivfolge hin ist auch das Tempo anzulegen, was Beethoven mit Allegro andeutet. Ein Eilen ist ebenso stimmungstörend als ein Schleppen. Zu bequemem Genuß sowohl der Schrittmotive als der Zählmotive gelangt man, wenn man die Schrittzeiten (𝅗𝅥.) auf etwa 58—60, die Zählzeiten also auf ♩= 116 — 120 einstimmt. Die Keimzeiten spielen dann nur eine untergeordnete Rolle als Motivbildner, (z. B. in M als Triolenachtel).

Lehrreich ist ein Vergleich der Anfangsbauten in op. 23 und 24 auf die Verschiedenheit ihres Tempocharakters hin. Presto und allegro heißen die beiden unterschiedlichen Bezeichnungen Beethovens, eilig und freudig-frisch. Jener Charakter wird mit 64, dieser mit fast der gleichen Anzahl von 60 Schrittzeiten erzielt. Ist es möglich, daß diese kleine Differenz den Eindruck der Eile in op. 23 gegenüber dem des frischen Schreitens in op. 24 bewirkt? Der Unterschied des Tempoerlebnisses beruht auf der verschieden dichten Füllung der Schrittzeiten mit Zähl- und Spaltwerten und mehr noch darauf, welche Bedeutung diese Teilzeiten als Motivbildner haben. Diese ist in op. 24 gegenüber dem op. 23 gering. Das Teilmotivleben spricht dort nicht annähernd so eindringlich mit, wie in der a-moll-Sonate. In ihr ist es das Teilmotivleben zweiten Grades, (die Keim- oder Spaltmotive ♪| ♩, ♫ | ♪, ♪| ♫, die fast das Hauptwort führen und das Motivleben in ♩. und 𝅗𝅥. oft übertönen. In op. 24 herrschen die 𝅗𝅥 und ♩ als Motivbildner und wo, wie in M einmal die Keimmotive ♪| ♫ sich vordrängen, bekommt der Gang der Musik auch einen erregten und eiligeren Charakter ähnlich dem in op. 23. — Die Tempoführung ist in op. 24 streng und unbeirrt. Keine Fermate keine

Ritardandovorschrift gibt ein Schwanken zu, ganz anders als in op. 23, wo als Folge des Hetzens öfter auch dem Zögern sein Recht gegeben werden mußte.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Die architektonische Idee dieses Anfangsbaus zielt im Gegensatz zu der des op. 23, welche hohe Einheitlichkeit der Formung wie des Erlebens lautet, mehr auf Entfaltung einer Mannigfaltigkeit des Erlebens ab. Aber diese Mannigfaltigkeit wird hier nicht mehr, wie in früheren Bauten öfter, zur Buntheit, sie belebt wohl die Einheit der Gesamtstimmung, gefährdet sie aber nirgends. Beides, das asketische sich konzentrieren in op. 23 auf eine (trübe) Grundstimmung, unter Verzicht auf sinnliche Reize, vor allem des Tonraumes, hier in op. 24 das Entfalten frohen Lebens, ohne sich zu vertändeln, beweist eine Zunahme der gestaltenden Kräfte, die so nur in einem ungewöhnlich tiefschauenden Bewußtsein gedeihen konnten. Doch auch bei solch genialer Naturanlage reiften diese Früchte erst in Jahrzehnten und nur dank schwerster Arbeit, die bei Beethoven nie aussetzte. Sie dämpft hier in op. 24 die in op. 12 noch nicht gebändigte Fülle und den noch nicht rein zusammen gestimmten Reichtum der Erfindungen zu hohem Wohlklang der Form.

Die drei Teile (E, M und Ew) stehen zueinander in einem Verhältnis der fast vollkommenen Gleichberechtigung, während in op. 23 M eine zentrale und herrschende Stellung gegeben war. Dort türmten sich die Ereignisse zur Mitte, als dem Zentralgipfel des Baus auf, vergleichbar einem schroff ansteigenden und abfallenden Bergkegel, hier ziehen sie in dreifacher Gipfelung an uns vorbei, wie ein welliger Bergzug. Wie eine heftige Sturmwelle zieht der Anfangsbau des op. 23 vorüber, zentral aufrauschend und wieder verlöschend, hier weht ein sanfterer Wind in mehreren gelinden Brisen. Ein gewisses Wachsen der Kräfte

bringt freilich sowohl M als auch Ew, das durch sein Ueberströmen in die Coda an Breite gewinnt, und, wie nachgewiesen wurde (S. 319), auch durch inhaltlich bedeutsame neue Züge den Vorrang vor E gewinnt, so daß ein effektvoller endgipfelnder Ausklang deutlich erreicht ist.

Innerhalb der Eckteile erhält B gegenüber A gipfelnden Charakter auf Grund folgender Merkmale: Seine breitere wiederholte Strophenanlage, seine tonräumliche Geschlossenheit und Bestimmtheit, die lineare Energie seiner aufsteigenden Melodie, sein belebtes pochendes Teilmotivleben von betont auftaktigem Wesen, sein üppiger akkordischer Satz, die kontrapunktisch imitatorische Belebung seines Stimmgefüges stempeln es zum sanguinischen Bruder des schmiegsameren, wohliger für sich lebenden ersten Themas. Die scharfe unvermittelte Absetzung des Z von den beiden Kernthemen ist eine neue und kühne, bisher nicht vernommene Wendung der Sonatensprache des Meisters. Hier wird kurz und energisch eine Spannung und Erregung erzeugt, die von dem Gefühlsgrundtone des Baues abweicht, einzig zu dem Zwecke, diesen in B, das sich wieder zu ihm bekennt, um so eindringlicher aufleuchten zu lassen; wie eine flüchtig auftauchende Wolke das Blau des Himmels mit verkünden hilft. N verwächst durch das Beharren am Motivtypus ♩ ♩ ♩ | ♩ eng mit B und steigert seinen frischen Gefühlston ins Jubelnde. Das ist nicht entfernt so titanisch beabsichtigt als die Anlage von N in op. 121, dafür aber weit stilgemäßer im Hinblick auf E als einheitlichen Komplex.

M, das die B-stimmung ins Erregte steigert gipfelt am Ende von Mc. Dort hat die Abkehr von dem Grundgefühlstone des Baus ihren Höhepunkt erreicht. Um so freudiger wird A in Ew wieder begrüßt.

Der erste Mittelbau.

(Adagio.)

Das Bauschema.

Das Bauschema des Adagios ist wie in op. 12,2 und 3, da es sich hier um die Gestaltung eines ruhigen Gefühlsgrundtones handelt, die Arienform A, B Aw mit einer Anhangsstrophe N. Indem Aw gegenüber A gedehnt und im Klangleben gespannter gearbeitet ist, bekommt der Bau eine endgipfelnde Haltung: Hier das Schema:

			8					
A	‖:		1	2,	3	4,		
			5	6,	7	8.		:‖
B		1	2,	3	4,	5	6,	
				7	8,			
		9	10,	11	12.			
Aw a		1	2,	3	4,			
		5	6,	7	8.			
b		1	2,	3	4,			
		5	6,	7	8.			
c		1	2,	3	4,			
		5	6,	7	8	9.		
N a		1	2	3,	4,			
		5	6	7,	8,	9	10,	
		11	12,	13	14,	15	16.	
b		1	2	3.				

Die analytische Betrachtung seiner Ausgestaltung wird es ermöglichen, über die zweckvolle Verwendung der Ausdrucksmittel urteilen zu können.

Die Rhythmik der Tonfolge.

Im Motivleben herrscht unbestritten die Folge der dreizeitigen Schrittmotive in Vierteln; Zähl- und Keimmotive treten nur gelegentlich auf, immer

nur mit untergeordneter Bedeutung, so daß das Motivfolgeerlebnis dieser Musik ein höchst einheitliches und infolge der den Schrittzeiten zuerteilten beträchtlichen Zeitdauer ein wohlig versonnenes ist. Auffallend ist diese Unabgelenktheit vom Schrittmotiv trotz der häufig zu bemerkenden Auflösung der Schrittviertel in Teilwerte bis zu den 𝅘𝅥𝅱 herab und es ist höchst charakteristisch für die Geberdensprache hier, daß diesen Teilwerten nur ganz gelegentlich die Kraft, Teilmotivbildungen zu zeugen, innewohnt. Oft bleiben sie in der Bedeutung von metrischen Füll- und Gleitwerten, den Tonfolgen einen eigenartigen spielerischen Schmuck und Glanz verleihend, womit unverkennbar ein Wesenszug von Chopins Musik vorausgenommen ist. In diesem Adagio ist der Typus mancher langsamen, schmachtenden Klavierpoesien des Polen aufgestellt. Man betrachte z. B. dessen Des-dur-Nocturne op. 27, 2 darauf hin. Uebereinstimmungen bis in die Aeußerlichkeit der Notierung virtuoser Auftaktsfiguren in kleinen Noten finden sich dort.

Von den drei Typen des Schrittmotivs kommt der nur fallende ♩ ♩ ♩ rein entwickelt nicht vor. Indem aber in A die Zweiergruppen stark ungleich gewogen auftreten, d. h. mit lang überhängenden zweiten schweren Motiv und auftaktslosen ersten: ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |, so ist in den überhängenden fünfzeitigen Motiven der lange (drei Zeiten dauernde) Motivausklang vertreten, wodurch der breit und üppig quellende Fluß dieser Musik erzeugt wird.

Die Erkenntnis des einheitlichen, die gesonderte Existenz der Motive aufhebenden und zur Einheit der Phrase (Gruppe) verschmelzenden Charakters vieler Gruppen tut besonders dem Geiger dort Not, wo er zu begleiten hat. Seine eingestreuten kurzen Linien

verlieren den Charakter des Stammelnden und wie verloren Dastehens, erst wenn er die langen Lücken zwischen ihnen innerlich überbrückt z. B.:



Solch Ueberbrücken von Motivinnenpausen wird ihm nur gelingen, wenn er der Motivkurve der Klaviermelodie sich innigst anschließt, welche ihm für die auftaktige Figur d-f ein Vorausfühlen, für die zweite in der Motivendung stehende, f-b ein Verhauchen vorschreibt. Das f der ersten Figur ♩ ♪ muß ganz anders und eindringlicher genommen werden als das b in der Motivendung.

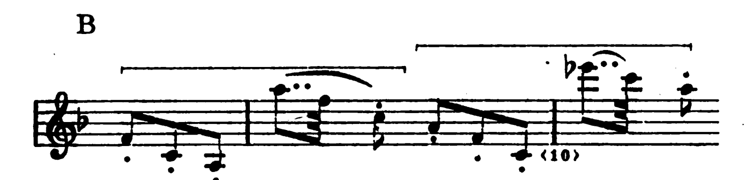
Der Typ ♩ | 𝅗𝅥 oder ♩ | ♩ ♩ findet sich in Aw b und c rein ausgeprägt z. B.:



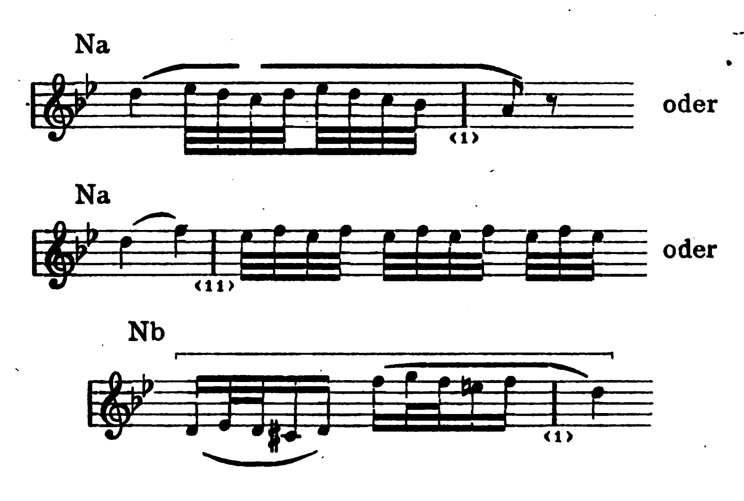
und ähnlich noch öfter B wird vorwiegend durch ihn charakterisiert und gegenüber A mit einem lebhafteren Motivleben ausgestattet, wozu sich die schwungvollere Linienführung der Melodie gesellt, z. B.:



usw. ferner:



Die auftaktig bevorzugte Form ♩ ♩ | ♩ findet sich rein nur in N und es ist auffallend, daß das Motivleben, das bisher vorwiegend in breiten Motivendungen tief ausatmete, hier in der Schlußstrophe ein etwas drängenderes Wesen annimmt. Fast ausschließlich baut es sich aus Gebilden wie diesen auf:



An ihnen ist die starke Belebung (teils der Auftakte, teils der Endung) durch 𝅘𝅥𝅱 Teilwerte auffallend. Sie arbeitet der hohen Entspannung des Klanglebens in N entgegen. Auch daß hier die Verse dreigruppig werden, die Gruppen nicht mehr gleichgewogen auftreten, ist ein weiteres für die Ausklangsstrophe eines

Adagios auffällig erregendes Moment. In diese Schlußstrophe, (so könnte man diese Erscheinungen deuten) zieht eine Vorahnung kommender Neubelebung ein, ohne das sie irgendwie greifbare bildhafte oder gestenhaft überzeugende Form annähere. Nur ein leises Unruhemoment dämmert auf. Man wird gut tun, das Scherzo unmittelbar aus dem Schlußklang des Adagio aufsteigen zu lassen.

Zählmotive treten (wie bereits erwähnt) nur gelegentlich als Zutaten auf. Hier einige Belege ihrer Existenz:



Man wird sich dieser Kleingebilde besonders da liebevoll annehmen müßen, wo sie ohne Toneinsatz auf dem Schwerpunkte d. h. in synkopischer Bindung erscheinen. Hier kann der Geiger feinfühligste Bogenführung beweisen und die Kunst des Pausenspiels zeigen, indem er durch fein bemessenes Abbrechen des Tonstromes (negative) dynamische Akzente schafft, wobei der Ton zu beben und zu schluchzen beginnt.

Die Zählmotive in der akkordischen Klavierbegleitung des Kopfthemas und seiner Wiederholung herauszumodellieren ist nicht ratsam, die dämmerige, homogene Stimmung ginge dabei leicht verloren, aber dennoch wird es einen Unterschied im Klingen bedeuten und keinen belanglosen, ob der Klavierspieler

von der Vorstellung dieses Zählmotivs oder dieses ausgeht, ohne daß er diese Geberden irgendwie hervorkehren soll. Es wird sich empfehlen, in A die ruhigere erste Form, im gesteigerten Aw die drängendere zweite dem Vortrag zugrunde zu legen. Am Anfange von N, wo das Pathos, mit dem Aw schließt, noch nachklingt und allmählich erstirbt, wird übrigens diese auftaktige Zählmotivform von Beethoven selbst dem Geiger aufgetragen:



Der Gliedbau.

Das erste Thema ist ein schlichter Zweizeiler (1 — 4 + 5 — 8), dem ein Motivschwerpunkt (8) in der Klavierbegleitung vorausgeschickt wird:



An ihm ist nichts bemerkenswert als die Freude der Melodie am reichen Spiel mit der Linie; alles andere ist von höchster Selbstverständlichkeit. Die blühendere Geige wiederholt bei vollerer Klangunterlegung des Klaviers diese Melodie.

Ihr schließt sich eine zweite an, die hinreichend eigene Züge aufweist, daß man ihr den Rang eines zweiten Themas zusprechen kann. Ihre Linie ist abwechselnd dem Klavier und der Geige zugeteilt, und sie belegt die Form einer dreizeiligen Strophe mit überhängendem ersten Verse (1—6) und dementsprechend zur Gruppe verkümmerten zweiten Verse (7—8), dem sich ein schlichter dritter (9—12) anhängt:

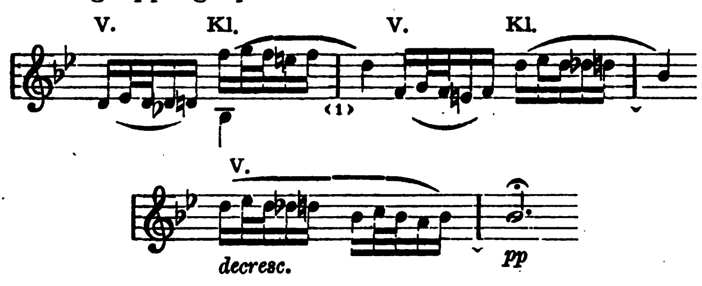


Man beachte, wie hier (im Gegensatz zu A mit seiner Phrasengliederung) jedes Motiv als Welle für sich, klar getrennt von den Nachbarn steht, ferner wie die Linie sich erregt, oft steigend und fallend.

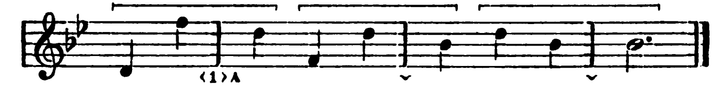
Aw wiederholt zunächst die zweizeilige Strophe aus A mit virtuoser Belebung der Melodielinie. Die folgende Strophe Awb weitet den Gedanken tonräumlich mächtig aus, indem sie ihn in einen Mollkreis versetzt. Mit einer enharmonischen Umwechselung des ges zu fis setzt die dritte Awc-Strophe ein. Hier haben wir den Gipfel des Baues, wo das anfängliche Träumen zum Sichsehnen anschwillt. Da der Versbau und die Motivgliederung schlicht und klar bleiben, so genügt ein Hinweis auf das anfangs gegebene Strophenbild zur Erkenntnis des Gliedbaus.

Ueber die Gliederung der folgenden dreizeiligen Schlußstrophe N ist bereits gesprochen worden und zwar über die richtige Erfassung und Gestaltung der meist auftaktigen Motive (s. S. 343) wie auch über die Erkenntnis der ungleichgewogenen Gruppenanlage des ersten und zweiten Verses.

Das Schlußwort wird in der folgenden fallenden Dreiergruppe gesprochen:



die auf das Kopfmotiv des Baues zurückweist und die Grundlinie ausschmückt:



durch welche die Verbindung mit N gewahrt ist. Dieses Schlußwort zeigt die seltene Gestalt einer rein fallenden Dreiergruppe.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Das Klangleben dieses Baues verläuft im Gebiet von drei Tonalen, (von ces bis zu cis reichend) äußerst ausgeglichen und in A, B und N fast diatonisch eng begrenzt. Nur in Aw b und c spannt es sich üppig aus und schwillt nach der Subdominantseite tief auf, indem es die Hauptduraxe b-d-f nach b-des-f und ges-b-des verlegt. In Awc scheint es, als solle diese Duraxe noch einmal gegen den Mollklang ausgetauscht werden: ges $\overset{\text{b}}{\text{bes}}$ des. Aber diese zweite Vertiefung der Subdominantspannung wird mit Hilfe der enharmonischen Umwechselung (der ersten echten Enharmonie, der wir begegnen), zum fünften Dominantklang fis-a-cis, wodurch das tonräumliche Gleichgewicht um die Hauptaxe b-d wieder hergestellt ist. Bald darauf wird auch in die Hauptaxe eingelenkt und diese nicht mehr erschüttert.

Bedenkt man, daß der Klang ges-bes-des als siebenter Subdominantwert gar nicht zur Auswirkung kommt, da ihm sogleich Dominantcharakter eingefühlt wird, so kann man den Gesamttonkreis dieses Baues als die drei Tonale:

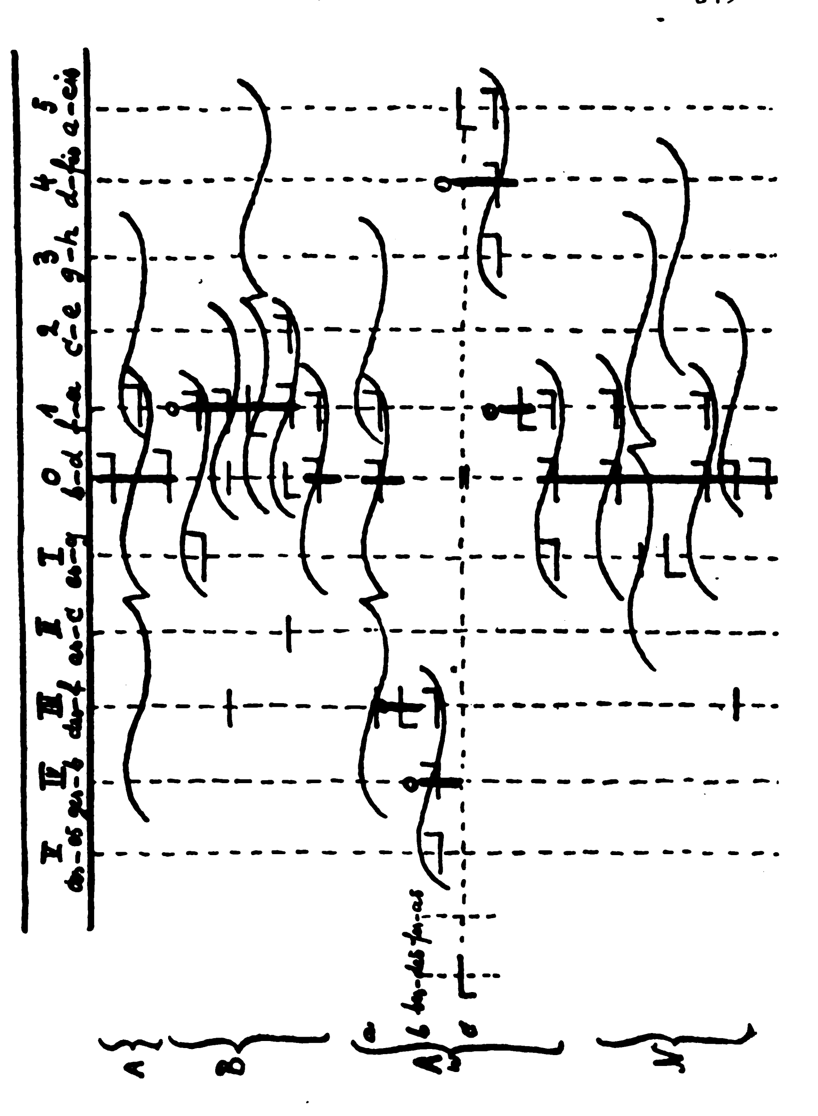
ces — f — h
\es — g/ ,

ges — c — fis
\b — d/

und

des — g — cis
\f — a/

umfassend bezeichnen. Hier herrscht, entsprechend der beseligt in sich träumenden Stimmung, völlige Ausgeglichenheit der Bewegung um die Haupt- und Zentralaxe b-d, was die folgende Uebersicht über die wichtigsten Klänge und Klangschritte anschaulich macht: (Siehe nächste Seite.)


V as–es
IV ges–b
III des–f
II as–c
I es–g
0 b–d
1 f–a
2 c–e
3 g–h
4 d–fis
5 a–cis
A
B

Man sieht hier, (was man letzten Endes nur zuhören braucht) wie der Tonraum in Aw b und c seine höchste Ausweitung erfährt, wie die Entwickelung des Klanglebens in A und B sich in engen, vorwiegend diatonischen Grenzen hält, worauf dann das klangliche Erlebnis von Aw b und c üppig aufschwillt und das wieder enger umgrenzte N als gelassener Ausklang folgt. Ein Vergleich des ökonomischen Disponierens mit Klangwerten hier und der Klangführung im Adagio des op. 12,3 lehrt, wie Beethovens Kunst, den Tonraum zu gestalten, gewachsen ist.

Von charakteristischen Einzelzügen des Klanglebens sei das Schwelgen im Dreiklange hervorgehoben; ganze Gruppen hindurch herrscht ein Durklang; wohlig und üppig entfaltet das Klavier die Klanggebilde. In Aw steigert sich dieses Schwelgen im Klange gegenüber A und stirbt allmählich in N ab.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Die Melodielinie von A ist ein sanft gegen die Mitte hin gewölbter Bogen mit gleich hochgelagertem Anfang und Ende. Die Teilbögen laufen über je eine Gruppe.

In B herrscht ein ganz anderes Linienleben. Die Gesamtkurve setzt sich zumeist aus kurzen Teilbögen von der Länge eines Motivs zusammen. Am Ende des ersten Verses (4) ist ein Gipfel erreicht; es erfolgt ein neuer Tiefansatz und bei Motiv 10 wird der höchste Ton es″ erreicht.

Aw hält trotz der starken Spannung im Klangleben an der ruhig schwebenden Linie fest. Diese lineare Gelassenheit auf so stark gespanntem Klanguntergrunde, schafft einen Zustand starker Geladenheit.

Na zeigt wieder schöne Beispiele von mittelgipfelnder Linienführung innerhalb der Versgrenzen.

Die Schlußgruppe Nb (1—3) verschwimmt ganz in der Horizontale, indem die Geigenlinie um so viel steigt, als die Klaviermelodie sich senkt.

All das vollzieht sich fast nur in leisen und ganz leisen Tonstärkegraden. Ein einziges Forte bringt N dort, wo sich der zweite Vers bis Motiv 8 auf dem Subdominantmollklange c-es-g zum dreigruppigen Verse weitet. Es kommt also erst zu einem sinnlichen Gefühlsakzent, nachdem alle rhythmisch organisatorische Arbeit überwunden ist.

Häufig trifft man jene kurzen Crescendoforderungen, die ein dynamisches Anschwellen innerhalb eines Motivauftaktes ansagen z. B.:



Die Klangfarbenmischung bedient sich auch hier des üblichen häufigen Rollenwechsels zwischen Geige und Klavier als Solist und Begleiter, wo es aber das Letzte zu sagen gilt (in Aw b, c), da erhält die Geige das Hauptwort und selten noch ist eine Melodie geschrieben worden, die dem Geiger so Gelegenheit gibt, allen sinnlichen Zauber seines Instrumentes und die Tugend des beseelten Singens zu beweisen.

Das Tonfolgeleben ist auf Gleichmäßigkeit der metrischen Ordnung gestimmt; die Sechzehntelfigur gibt die metrische Grundstimmung an und hält sie zumeist fest; nur B und N kontrastieren dagegen.

Die Tonfügung bedient sich fast ausschließlich der engen Bindung der Töne. Dort, wo das Klavier die Arpeggienbegleitung hat, sollte man die Töne ganz ineinander fließen lassen.

Das Tempo ist mit adagio als bequem bezeichnet. Es wird sich empfehlen, es so breit zu nehmen, daß

sich bei den Motivzeiten das Gefühl leiser Ueberdehnung einstellt (♩ = 36 — 42). In Aw b, c wird man dann freilich nicht ohne ein stringendo auskommen.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Die Wahl des Bauplanes der Sonatenmittelbauten wird durch den Wunsch nach einem (zu dem Erlebnis der Eckbauten) kontrastierenden Stimmungskomplexe bestimmt. Beethoven befolgt (bei dreisätzigen Sonaten) fast durchweg die Anordnungsregel, in den Eckbauten ausgedehntere, verwickeltere und erregtere musikalische Vorgänge zu bieten und zwischen sie einen knapperen schlichteren und beruhigten Stimmungskomplex zu stellen. Dabei liebte und wagte er es, die Gegensätze aufs höchste zu steigern (op. 2,1; op. 10,3, op. 13, op. 31,2, op. 57 u. a.).

Hier in den Geigensonaten ist das Aneinanderprallen der Gegensätze zwischen den Eck- und dem Mittelbau meist gemildert, entsprechend dem konventionelleren Grundtone, der den Kammermusikwerken durchweg gegenüber dem subjektiv genialen Charakter der Klaviersonaten und der heroischen Art der Symphonien eignet. Starke Kontraststimmungen führen die Mittelbauten von op. 12,2 und op. 23 ein. Jener a-moll-Bau (op. 12) biegt aus dem froh bewegten Tone des Anfangsbaus in eine ‚unlustvoll-müde Stimmung ab; dieser A-dur-Bau (op. 23) heitert umgekehrt die unlustvoll erregte Stimmung der Eckbauten mit kurzweilig geistreichem Plaudern auf.

In op. 24 ist ein so energischer Stimmungswechsel nicht beabsichtigt. Der heitere Grundton soll nicht gestört, sondern nur beruhigt werden und so dämpft sich das froh erregte Leben des Anfangsbaus zu einem träumerisch schwelgenden Sichversenken. Diese Musik schmeichelt ebenso dem Ohre, wie sie Verstand und Gemüt durch die Rhythmik ihrer Gestaltung beglückt.

Der zweite Mittelbau.

Das Scherzo.

Zum ersten Male führt Beethoven in eine seiner Violinsonaten einen zweiten Mittelbau ein, ein kürzest gefaßtes Intermezzo mit der charakterisierenden Bezeichnung Scherzo. Ueber die Gründe seiner Einreihung mag gesprochen werden, wenn uns das Stück vertraut ist. Es gestaltet wieder das Arienschema aus, aber in völlig abweichender Art von der des Adagio, und beweist damit die unbegrenzte Biegsamkeit des Formschemas in der Hand eines Meisters, welche aus ihm ganz gegensätzliche musikalische Erlebnisse zu gewinnen vermag.

Das Stück erscheint infolge der üblichen Notierung in zu kleinen (d. h. nur je eine Schrittzeit umfassenden $\frac{3}{4}$ Takten länger, als es wirklich ist. Der $\frac{6}{8}$ Takt würde die Motivbildungen besser sichtbar machen:



Daß man die Motive oft zerstückelt und zu schwerfällig betont vorgetragen hört, dazu trägt die wenig anschauliche Art ihrer Notierung sicher ihr Teil bei.

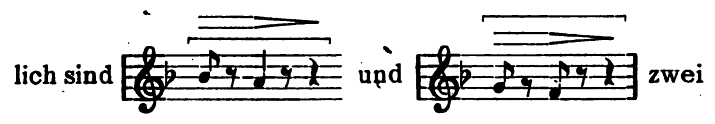
Bei Zugrundelegung zweizeitiger Schrittmotive in 𝅗𝅥. zeigt sich der kleine Bau als aus zwei knappen Themen gefügt, deren jedes eine achtmotivige zweizeilige Strophe umfaßt, wobei die Zeilen wiederholt vorgetragen werden:

A |: 1 2, 3 4, :|
|: 5 6, 7 8. :| 9

B |: 1 2, 3 4, :|
|: 5 6, 7 8. :|

Aw |: 1 2, 3 4, :|
|: 5 6, 7 8. :| 9

Die Gefahr, die Schrittmotive zu zerstückeln, liegt besonders beim zweiten und sechsten Motive vor. Frei-



lich sind und zwei

fallende Zählmotive, die auch als solche erlebt werden sollen, aber mehr noch sollen sie zu einem Schrittmotiv zusammengeschlossen werden, denn erst wenn man die Schrittmotive an erster Stelle erlebt, huschen die Zählmotive leicht genug dahin.

Das gleiche gilt für das zweite Thema, wo die Zählmotive zwar auch noch bemerkt werden sollen, aber nur als untergeordnete Geberden, denn der Grundschritt ist hier:



Man hüte sich, ihn umzukehren und auftaktige Motive:



zu bilden, denn der Wechsel des Schrittmotivtypus ist ein wichtiges und wertvolles Gegensatzmoment zwischen A und B. Eingeführt wird das fallende Schrittmotiv von B durch das Schlußanhangsmotiv 9 von A, wo es durch Vergrößerung der für A charakteristischen kurzen weiblichen Motivendung gewonnen wird.

Jedes der beiden Themen stellt eine zweizeilige Strophe (1—4 + 5—8) dar, A mit fallenden, B mit

steigenden Zweiergruppen. Dem ersten Thema hängt sich noch ein neuntes bestätigendes Schlußmotiv an. Die Zweiteiligkeit der beiden Themen oder Strophen ist übrigens nur ein metrisches Faktum. Betrachtet — oder richtiger — hört man sie mit rhythmisch formendem, architektonisch wertendem Ohre, so sind sie, trotz ihrer metrischen, durch die Wiederholung der Hälften besonders auffälligen Symmetrie, dennoch dreiteilig angelegte Formen

a b aw

‖: 1 2, 3 4 :‖ ‖: 5 6, 7 8 :‖

denn die Schlußgruppe (aw) erweist sich als gekürzte Wiederholung des Anfangsverses a und die dritte Gruppe (5 6) als ein klanglich kontrastierendes zentrales Stück (b).

Das Klangleben

des kleinen Stückes ist, dem schlichten knappen Gliedbau angemessen, eng umgrenzt. Es umfaßt noch nicht ein Tonal, sondern nur den elfstufigen Kreis von as bis cis. A bildet zuerst den diatonischen Kreis um f-a aus (1—2), weitet ihn in der zweiten Gruppe nach der Dominantseite hin, wo c-e zur Axe erhoben wird. Die dritte Gruppe springt plötzlich mit vollen Akkorden nach D4 a-cis-e und geht von da in die Hauptaxe f-a zurück. So endet also A mit einer starken Dominantspannung. B zeigt in seinem ersten Verse ein eigenartiges tonräumliches Verhalten, indem es keine ausgesprochene Axenfestlegung bewirkt. Man bleibt in der Schwebe zwischen f-a und c-e. Im vierten Motiv wird mit dem verminderten Septakkord h-d-f-as der subdominantische Ausgleich jener in A durch a-cis aufgestellten Dominantspannung eingeleitet, und im folgenden Verse entfaltet sich das reichste Klangleben, das die Axe f-a von es bis cis umgreift.

Die metrischen und elementaren Faktoren

sind meist daraufhin angelegt, das gegensätzliche Wesen von A und B hervorzuheben. So kontrastiert die fast horizontale, nur schwache Erhebungen bringende Melodielinie in A, mit dem zwei hohe Zentralgipfel herausarbeitenden Linienschwung in B.

A ist zarter durchsichtiger instrumentiert als B und hält sich dauernd im piano, während B erst zum linearen Gipfelpunkt hin sich zum forte verstärkt und den zweiten Vers kraftvoll im forte beendet.

A hat eine durch die Vorherrschaft der Zählzeiten charakterisierte Tonfolgemetrik. In B drängen sich die Spaltzeiten (♪) vor, ohne daß sie motivbildende Kraft erhielten und bestimmen die üppigere Wirkung dieses Themas.

A bedient sich des kapriziösen Trippelns der stark gelockerten Tonfügung. In B sollen zwar die Achtel auch staccato gegeben werden, aber das kann nur noch besagen, daß man sie nicht verschleifen soll. Das staccato bedeutet hier mehr eine Warnung an den Pianisten, das Pedal zu mißbrauchen. Die Tonfügung wird bei der blitzschnellen Folge der Achtel immer vorwiegend einen geschlossenen Charakter behalten.

Das Tempo, Allegro molto, sollte nicht weniger als 88 𝅗𝅥. in der Minute bringen. Höchste Gedrängtheit, soweit es die Klarheit der Tonfolge gestattet, ist hier zu empfehlen.

Aus allem ersieht man, daß B das Gipfelthema des Scherzo ist, wo das musikalische Leben seine Kräfte am energischsten entfaltet. Während A eine elfenhafte Leichtigkeit kennzeichnet, poltert B in seinen Skalen und dem Oktavenbaß bäurisch derb daher. Solche Töne schlägt Beethoven in seinen späten Bagatellen und im Scherzo seiner Sonate op. 110, wie auch in den letzten Quartetten noch ausgesprochener an mit der Absicht, primitive rustikale Wirkungen zu erzielen.

Braucht die Sonate diese Bagatelle? Man schalte sie aus und empfinde, wieviel der Zyclus an Frische einbüßt d. h. an dem Stimmungston, der doch sein Grundton ist. Auch zur Verstärkung der Wirkung des weichfließenden Hauptthemas im Rondo trägt dieses prickelnde Intermezzo viel bei. In unmittelbarer Folge nach den schmelzenden Kantilenen des Adagios, würde die Anmut des Rondorefrain nicht so aufleuchten, als nach dem Scherzo-Intermezzo, das mit der Figur bereits einen leisen linearen Vorklang vom Schlußbau bringt.

Der Schlußbau.

Das Bauschema.

Dem Aufbau liegt das Schema der erzählenden Sonatenform zugrunde, wie in den Schlußbauten von op. 12, 2 und 3. Es wird folgendermaßen ausgestaltet: (siehe S. 358.)

Die Rhythmik der Tonfolge.

Dieser Schlußbau ähnelt dem Anfangsbau im Charakter des Motivlebens. Es ist reich und belebt, aber nie sich drängend. Das Schrittmotiv taucht in seiner typischen Gestalt (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 oder | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |) nirgends auf. Selbst die aus ihr abgeleiteten Formen: ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | ♩ ♩. ♩ | ♩ ♩ ♩ sind nur selten rein anzutreffen. Die leicht bewegliche Melodik bedient sich dieser soliden Grundformen wenig und umspielt sie meist, sie kürzend oder erweiternd, immer aber sie in

E

A a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16, 17 18.

Z a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10,
11 12, 13 14,
1 2 3

Aw 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16, 17 18.

M

C ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 :‖
‖: 9 10, 11 12
13 14, 15 16 :‖ 17 18.

ü 1, 2 3 4,
A 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

Ew

A 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16, 17 18.

Z a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

B a 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10,
b 11 12, 13 14,
15 16, 17 18, 19 20,
21 22, 23 24.
1 2 3,

Aw 1 2, 3, 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12,
13 14, 15 16, 17 18.

S

S a ‖: 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9 :‖

b 1 2, 3 4,
5 6, 7 8,
9 10, 11 12.

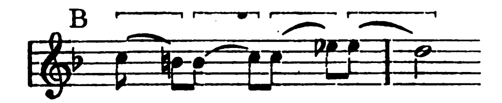
c 1 2, 3 4, 5 6 7.

Teilwerte, Zähl- und Keimmotive auflösend. Das lenkt vom Erleben der Schrittmotive ab, ohne daß das Motivleben dadurch hastig oder verwirrt würde; es wird nur reich. Ein paar Beispiele mögen zeigen, wie sich aus dem auftaktig betonten Typus die Motivformen entwickeln:



Man sieht, wie die Zählmotive bald mehr, bald weniger zu sagen haben.

Die Spaltmotive haben nur gelegentlich noch eine (entsprechend untergeordnete) Bedeutung z. B. an der folgenden Stelle:



konsequenter noch in MC, wo sie als Achteltriolen eine ähnlich aufrüttelnde Kraft beweisen, wie im Mittelteil des Anfangsbaus. Freilich besteht der beträchtliche Unterschied, daß in M des Anfangsbaues die auftaktige Form ♫ | ♪, hier die gelassenere, wiegende ♪ | ♫ spricht. Erst in Ew, beim letzten Auftreten von A, erscheint das auftaktige Achteltriolenmotiv ♫ | 𝄾, das dann in Sa die festere Form ♫ | ♪ annimmt. Solcher Unterschiede sollten sich die Spieler wohl bewußt werden.

Der Gliedbau.

Das Haupt- und Refrainthema dieses Rondo ist eine singfreudig ausgesponnene Doppelstrophe:

1—4 + 5 — 8
9—12 + 13—18.

Man beachte, daß sie zweiteilig reihenförmig und endgipfelnd angelegt ist, nicht dreiteilig zentral, wie das Hauptthema im Rondo des op. 12,3 und auch nicht so locker im Nebeneinander seiner beiden Strophen, wie die Refrainthemen in op. 12,2 und 1, denn die beiden Strophenenden (8 und 18) stehen hier in einem sie aufeinander verpflichtenden Verhältnis tonräumlicher Spannung (8) und Lösung (18), und nachdrücklich wird dieser Lösungsakt zweimal vollzogen (vorbereitend in 16 und endgültig in 18).

Das schöne Thema lautet:



Das Ebenmaß der regelmäßigen Zweiergruppenfolge wird leicht belebt durch den Wechsel des Gruppentypus. Im ersten und dritten Verse haben wir den fallenden: $\underset{\wedge}{1}\ \overset{\smile}{2}$ im zweiten und vierten den steigenden

Gruppentypus: $\breve{1}\ \underset{\wedge}{2}$. Zur Annahme des fallenden Typus in Vers 1 und 3 gelangt man, wenn man das Fallen der Linie und das Stehenbleiben der Klangvorstellung in Betracht zieht. Eine Gegenanzeige wäre die unvollkommene Dauer des ersten und die überhängende des zweiten; doch das zwingt noch nicht, das zweite Motiv als Herrscher in der Gruppe anzusprechen. Manche werden vorsohlagen, das erste Motiv bis zum vierten Achtel zu nehmen, wodurch ein Gleichmaß beider Motive hergestellt wäre. Dagegen spricht aber Beethovens Bogensetzung und ein geläuterter Geschmack, das Charakteristische dem Selbstverständlichen, Bequemen vorzuziehen. Gerade die Vereinigung von metrischer Fülle mit linearer und klanglicher Unbedeutendheit gibt dem zweiten Motiv etwas Hinschlenderndes, das man ihm nicht nehmen sollte. Wie dem zweiten Verse mehr Gewicht, d. h. funktionelle Bedeutsamkeit gegenüber dem ersten, dann dem vierten gedehnten Verse gegenüber dem zweiten gegeben wird, das mag man sich durch Analyse der organisierenden Faktoren des Tonraumes wie der Tonfolge klar machen; als bezwingende Schönheit wird es auch ohne solche Zergliederung jeder Musikalische erleben.

Z ist eine Strophenkette: $\begin{matrix} 1-4+5-8 \\ 1-4+5-8+9-12 \end{matrix}$ mit ausgesprochener Schlußgipfelung. Es steigert das musikalische Leben, es tonräumlich spannend (Axenverlagerung von f-a nach c-e) und motivisch erregend.

Die beiden Strophen lauten:

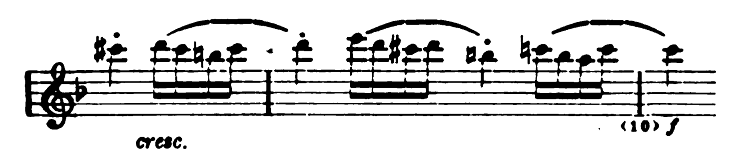


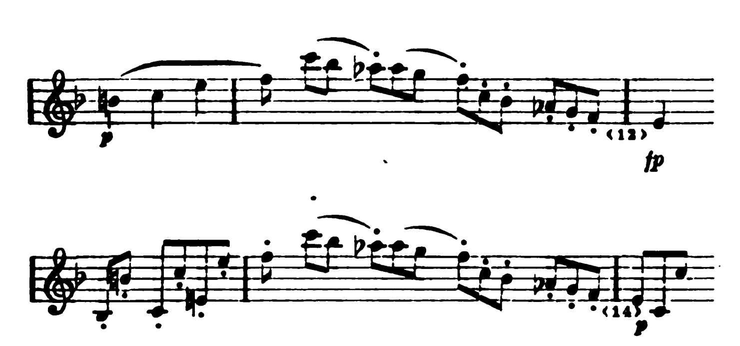

tr
tr
tr
(8)
(2)
tr
tr
tr
sf
sf
sf
(4)
tr
tr
tr
sf
sf
sf
(8)
(10)
sf
sf
sf
(12)

Die Verskorrespondenz ist hier noch leichter erfaßbar als in A. Die simple Zerlegung der ersten Strophe in ihre zwei Verse ist durchaus volkstümlicher Stil. Das bleibt so bis zum Schluß des Z, ja am Ende wird nur noch mit einer Gruppe gebaut. Aber die Haltung der Motive wird ständig eigenwilliger und kapriziöser: trillernde Unterteilung bis zu Gleitwerten hin, Durchlöcherung des Motivkörpers, bockige *sf*-Stöße, eigenartige Behandlung der Instrumentation. Eines linearen Effektes, wie des isolierten kurzen Ausrufs der Geige aus längerem Schweigen heraus, hat sich Beethoven zuvor kaum bedient.

Knapper ist das zweite Thema B gehalten (1—4 + 5—10). Trotz seiner Kürze zieht es aber das Ohr des Hörers mehr auf sich als Z, oder fesselt es wenigstens durch ein eigenartigeres Klangleben und durch eine in dieser Umgebung auffallend gedämpfte Stimmung (Dur-mollbasis, Schweben der Melodielinie in der Horizontale). Es lautet:





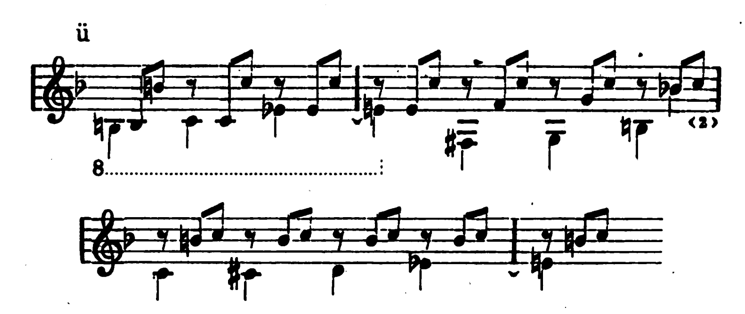


Zwischen B und Aw schließen sich sieben Motive durch das sie alle beherrschende Triolenspaltmotiv zu einem Komplex von einheitlicher Stimmung zusammen und gegen B vorher und Aw nachher bis zu einem gewissen Grade ab. Die Meisten werden sie als eine in sich geschlossene Zeile zusammenfassen wollen. Trotz ihrer einheitlich metrischen Haltung der Tonfolge sollte man doch die ersten vier Motive als Anhangsvers (11—14) zu B deuten und hören, weil sie tonräumlich nur eine kadenzartige Bestätigung der Axe c-e bringen. Zudem weist die Geige mit ihrem:



auf den Klavierbaß der zweiten Zeile zurück.

Dagegen tragen die folgenden drei Motive (1 2 3):



ausgesprochen überleitenden tonräumlichen Charakter zu Aw hin.

Diese Stelle lehrt, wie Beethoven anstatt im Aneinanderreihen von Themen (in den Jugendwerken) die Kunst des Sonatenaufbaus hier schon in einem Verweben kontrastierender Themen sieht. Er erregt B in seiner (tonräumlich bestätigenden und verharrenden) Schlußzeile metrisch und spielt das erregende Moment (die Achteltriole) in die Vorhangsgruppe zu Aw hinüber, wodurch die Naht zwischen B und Aw verwischt ist. Das Auftreten der erregten Achteltriole, gerade in der Schlußzeile des beruhigtesten Themas (B) könnte unvermittelt und gewaltsam erscheinen, wenn man nicht bedenkt, daß die hier eingeschaltete kurze Stromschnelle den beglückend behaglichen Fluß des folgenden Aw eindringlicher zu Gehör bringt und daß in ihr der erst in Ew sich voll entfaltende metrisch erregte Vortrag von A zum ersten Male kurz angedeutet wird. Eine erste Vorahnung des den Schlußteil beherrschenden Achteltriolenlebens zieht auf und taucht gleich wieder unter, denn Aw kehrt wörtlich als A zurück, so daß E in der froh behaglichen Stimmung abschließt, in der es anhub.

Scharf absetzend hebt M mit dem dritten Thema C an. Es ist eine Doppelstrophe: ‖: 1—4 + 5—8 :‖
‖: 9—12 + 13—16 :‖ 17 18,
deren beide Hälften wiederholt und mit vertauschten und

oktavverlagerten Instrumenten vorgetragen werden. Eine Zweiergruppe (17—18) spricht das Schlußwort:



Aus jedem Zuge der Gestaltung spricht Meisterschaft in der Beherrschung des musikalischen Kontrastes; so wird mit diesem dritten Thema ein durch seine Gegensätzlichkeit zu E und Ew eindrucksvoller Stimmungskomplex geschaffen, wie es ihn in gerade entgegengesetzter Richtung das Zentralthema des Schlußbaus aus op. 23 aufstellt, und durch solche Kunst des Themenkontrastes (ein Hauptinstrument musikalischer Architektonik) erheben sich die Schlußrondi der opera 23 und 24 über die in op. 12. Die Korrespondenz der

Gruppen wird in C freilich nicht verändert; dieses populäre Moment wirkt durch den ganzen Bau hindurch, aber die offenhörliche Imitation der Melodielinie je einer Gruppe oder eines Verses, die Z und B ihr sinnfälliges Gepräge gab, wird hier vermieden, die Linie durchfließt ungeteilt die ganze erste Strophe (1—8). Eine leise Andeutung einer zentralen Anlage ist in der Anknüpfung gegeben, die Motiv 13 an das Kopfmotiv

a b aw

zeigt: 1—8 9—12 13—16. Das Motivleben befestigt sich in breiten Werten und die Zählmotive erscheinen durchweg in synkopierter Gestalt: Die Einfühlung eines ständigen Wechsels von beschnittenen und überwuchernden Motiven in den Melodiegruppen prägt den erregten ernsten Charakter des Themas besser aus, als diese bequeme Fassung:



sie wäre unerträglich banal. Dem Synkopengewoge der Melodie setzt der Baß ein unbeirrtes: entgegen. Ueber die linearen, dynamischen, metrischen und tonräumlichen Gegensätze, die M gegenüber E und Ew bringt, wird noch zu sprechen sein. (S. 378).

Die Wiedereinführung von A in Ew erfolgt hier auf einem tonräumlichen Umwege, indem (nach einem Vorsatz von der Länge einer Viererzeile mit ungleichen Gruppen (1 + 2—4):



A zunächst auf der dritten Dominantstation d-fis erscheint, sich dort als dreizeilige Strophe (1 — 4 + 5—8 + 9—12) entwickelt, um dann erst auf dem ihm gebührenden tonräumlichen Platze, der Hauptaxe f-a zu erscheinen. (Eine gleiche tonräumliche Disposition zeigt der Anfangsbau der F-dur Klaviersonate op. 10,2). Die Wirkung dieser vorbereitenden Strophe liegt vor allem in ihrer abseitigen spannenden tonräumlichen Haltung. Ob ein solches plötzliches Herausrücken von der Zentralaxe fort, nicht lediglich wirkungsvoll, sondern auch organisch zweckvoll ist, wird noch zu erwägen sein. Die dreizeilige Vorbereitungsstrophe lautet:



Meisterhaft wird sie tonräumlich offen und in Spannung gehalten, meisterhaft, wie die Melodielinie langsam emporklimmt, wie sie sich im dritten Verse in das Spiel mit dem Zählmotiv verstrickt, aus dem sie dann das Refrainthema erlöst.

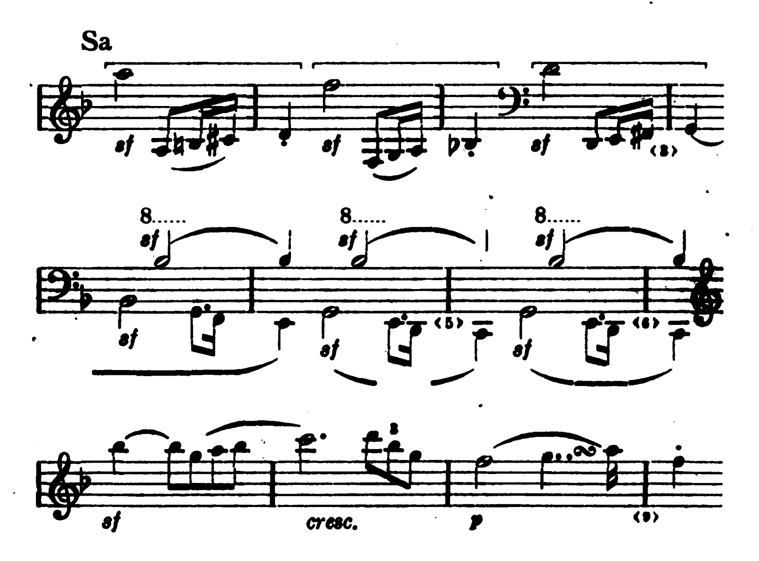
Was gesteigerte Wiedereinführung des Refrainthemas heißt, kann man hier in Ew lernen. Ausnützung der Oktavlagen, Bevorzugung der Achteltriolenmetrik, Füllung und Schwellung des Satzbandes sind die Mittel, durch welche die Themen hier in glänzenderer Beleuchtung erscheinen.

In dem Gefühl, daß sich in dieser üppigeren Umgebung B in seiner ursprünglichen, knappen Gestalt eines Zweizeilers nicht mehr halten kann, wird das zweite Thema hier erweitert, indem nach seinem ersten Vortrage (1—4 + 5—10) mit der charakteristisch erregten Gruppe eine zweite, ebenfalls zehnmotivige Strophe gebaut und der ersten angehängt wird. Indem hier die Gruppe



sechsmal hintereinander auftritt, und dabei häufig die tonräumliche Axe verschoben wird, entsteht, (durch verschiedene andere Faktoren gesteigert), eine höchst erregte Stimmung, die erregteste im ganzen Bau, der gegenüber dann die letzte Wiederkehr von Aw, trotzdem auch dieses nun metrisch linear und motivisch gesteigert erscheint, als eine relative Beruhigung wirkt. Das musikalische Leben ist somit gegen Schluß von Ew auf ein gesteigertes Niveau gehoben, das von der nun einsetzenden Coda gehalten wird, so daß der Bau glanzvoll gipfelnd schließt.

Zunächst wird der folgende Gedanke, ein neunmotiviger Vers (1—3 + 4—6 + 7—9) zweimal vorgetragen:



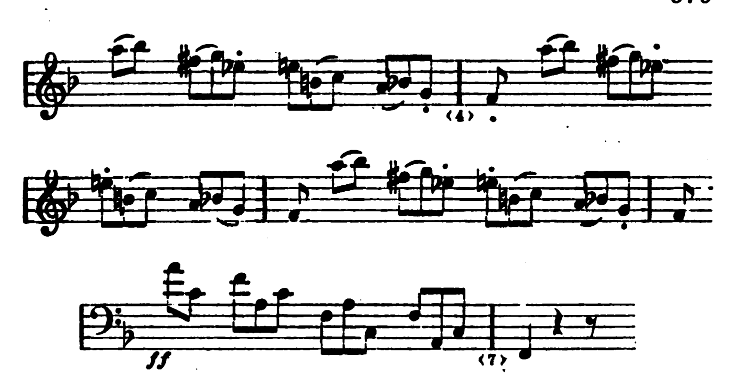
Diese breitspurige, bisher noch nicht gewagte Versbildung aus drei Dreiergruppen, ist hier um so bedeutungs- und wirkungsvoller, als der Gliedbau durchweg höchst ebenmäßig war und fast nur Zweierordnung die Gliederung beherrschte. Wieder gesellen sich zu dieser Aufwühlung des Tonfolgeorganismus mannigfaltige Spannungs- und Erregungsfaktoren: Die Hauptlinie wird in den Baß gelegt, kämpft dann in der zweiten Gruppe mit dem Sopran um die Vorherrschaft, die sie ihm in der Schlußgruppe überläßt. Die meist stark auftaktigen Motive des Typus ♩ ♩ ♩ | ♩ nehmen eigenartige widerstrebende Gestalt an: das erste Zählmotiv wird synkopisch gefesselt 𝅗𝅥 = ♩ | ♩, das zweite springt scharf gegen den Schwerpunkt an ♫♫ | ♩ sf.
In der Schlußgruppe werden die Motivgesten gelassener, die Dynamik milder. Es schließt sich (nachdem es so scharf herging), ein höchst beruhigter Gesang,

der ruhigste und mildeste des ganzen Baus an. Er belegt eine dreizeilige Strophe (1—4 + 5—8 + 9—12) und belebt und steigert sich von Zeile zu Zeile, indem die Begleitstimmen die Zählzeiten in ♬♬ auflösen und das Satzband anschwillt:



Aber als Ganzes wirkt dieser Dreizeiler, mit seiner leise an B anklingenden Melodie als ein letztes beschaulich verweilendes Glied in dem froh erregten Drängen der Coda, und diesem Drängen gibt dann die Schlußzeile (Sc) (1 2, 3 4, 5 6 7) Ausdruck:





Was in Sa-Gegenlinie zur Melodie war, der erregt abwärts stürzende Triolengang, wird hier Hauptlinie. Der Baß stößt zweimal sein bockiges Motiv *sf* hinein und fortissimo prasselt der zackige Gang in die Tiefe. Auch im Schlußbau des op. 23 verschwindet die Melodie in der Tiefe. Zwei gegensätzliche Gefühlsgestaltungen bedienen sich des gleichen linearen Ausdrucksmittels. Man sieht, wie wenig die Linie für sich gefühlsbestimmende Kraft hat, sie ist an sich fast neutral wie alle metrischen Ausdrucksfaktoren. Die Eignung, das Gefühl zu fixieren, kommt mehr den elementaren (dynamischen und agogischen) Mitteln, zu oberst den rhythmisch organisierenden zu, welche den Tonkörper beseelen.

Die Rhythmik des Klanglebens.

Der Gesamttonkreis wird durch die Töne ces und dis begrenzt, umfaßt also fünf Tonale. Die Zentralaxe ist f-a im zentralen Tonal

des — g — cis
\ f — a /

. Sie ist zugleich auch die hauptbetonte Axe. Das Klangleben schwingt sich also, alles in allem, gleichgewogen um

die Zentral- und Hauptdiatonik. Aber der tonräumliche Aufbau ist dennoch nicht gleichgewogen, vielmehr wieder (wie schon mehrfach festgestellt wurde) subdominantisch bevorzugt, denn die Axenbildung erfolgt auf der Linksseite häufiger und weiterreichend (bis Sv), während auf der Rechtsseite nur bis D3 Axenwerte aufgestellt werden; alle darüber hinausweisenden Dominantwerte sind nur flüchtige Ausweitungen.

E belegt den Raum von as bis cis, also nur einen zwölfstufigen Tonkreis, indem erst in A f-a, dann (wie üblich) in Z und B c-e zur Axe erhoben wird. Bemerkenswert ist es, wie Z in seiner ersten Strophe noch völlig im engen diatonischen Kreise um f-a stehen bleibt und erst in der zweiten Strophe c-e zur Axe erhebt, ohne die dominantische Nachbaraxe (g-h) nennenswert zu betonen. Das Klangleben von B zeigt ein eigenartiges Zwitterwesen, indem der dekatonische Dur-Mollklang c $\substack{\text{e}\\ \text{es}}$ g zur Doppelaxe gemacht wird, freilich unter Bevorzugung des Durklangs c-e-g vor dem Mollklange c-es-g, so daß dieses Seitenthema sich doch vorwiegend dominantisch zum Hauptthema lagert.

In M belegt das dritte Thema C das Tonal

es — a — dis
\ g — h / ; zur Hauptaxe wird aber wieder f-a,

diesmal in der Mollklangsform d-f-a gemacht. Sie liegt also subdominantisch, was bei der hier herrschenden Dur-Molldekatonik das gegebene ist, wo regelmäßig die Dominantseite weit stärker bebaut wird. MA, das in der Funktion einer Vorbereitungsstrophe von Aw auftretende erste Thema, wird überraschend weit dominantisch hinausgerückt. Seine Axe wird nach D3 d-fis gelegt und der Umkreis dieser Strophe reicht von as-c bis h-dis. Das Zurückführen der Axe von D3 (d-fis) bis nach o (f-a) erfolgt mit großer Feinfühligkeit, worüber noch gesprochen werden soll. (S. 376).

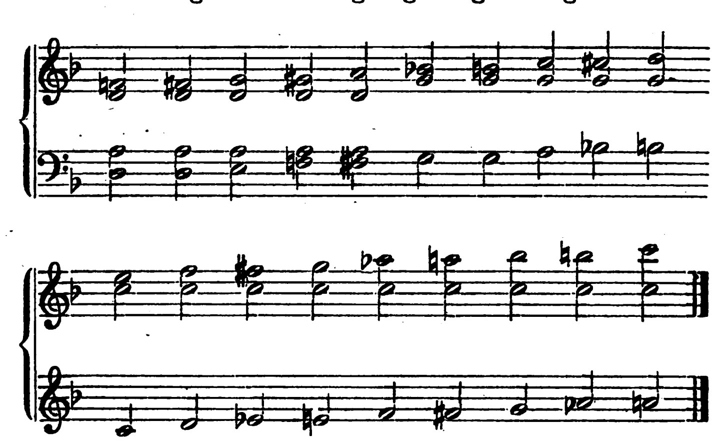
Ew ist ausgezeichnet durch starke Betonung der Subdominantwerte. A prägt zunächst wieder, wie in E, den Kreis as — cis um f-a als Axe aus. Aber mit Z und während des verlängerten zweiten Themas rückt der Klangkreis auffallend auf die Linksseite, Von der zweiten Strophe in Z ab, dort, wo die Axenbedeutung von f-a-c an f-as-c übergeht, bis zur siebenmotivigen Ueberleitungszeile ü, welche nach Aw zurückführt, bewegt sich das Klangleben in dem Kreise ces — e, später nur zwischen ces — d. Die Axe schwebt anfangs auf dem Durmollklange es $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{ges}$ b hin und her, geht dann ausgesprochen und eindeutig nach es-ges-b, also bis Sv und rückt von da zentripetal über des-f, as-c nach c-e, dem ersten Dominantstandorte von f-a aus, der in ü bestätigt wird. Wir erleben hier die eigenartigsten tonräumlichen Spannungen im ganzen Aufbau, und man wird die Frage nach dem Grunde und der Zweckmäßigkeit dieser klanglichen Erregung nicht umgehen können.

Wir sind vom M her mit einer beträchtlichen Dominantspannung in Ew eingetreten, und Z und B bringen hier zunächst einen Linksausgleich gegenüber jener Rechtsbelastung. Aber was hier an subdominantischen Erlebnissen, (nach Masse, Zeitdauer und nachdrücklicher Ausprägung) gegeben wird, das geht über das hinaus, was in MA an Dominantleben entfacht wurde. Ob dieses sich Uebersättigen mit subdominantischem Leben hier in voller künstlerischer Absicht geschieht, mag unentschieden bleiben. Jedenfalls würde dieser intensive Linksvorstoß noch eindringlicher wirken, wenn ihm irgendwo, sei es in Ew, kurz vor ü, oder erst (wie im Anfangsbau) in der Coda ein ausgleichender Gegenstoß nach Rechts antworten würde. Der aber bleibt hier aus.

Vom letzten Eintritt des Refrainthemas an steht die Axe auf f-a still und der Klangkreis weitet sich nicht mehr über die Grenztöne as und cis.

Ein bezeichnender Zug des Klanglebens ist die häufige Einführung des dekatonischen Durmollklangs, (z. B.: f $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{as}$ c) sei es als Doppelaxe, oder indem die beiden Klänge des Klangreizes wegen in enge Berührung zueinander gebracht werden. Schon im Refrainthema ist das ein auffallender und reizvoller Zug. Beethoven schreibt allerdings die Werte as und es, die hier in Frage kommen und die beiden Durmollklänge f $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{as}$ c und c $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{es}$ g ergeben, fälschlich g i s und d i s. Bis zum kühnen Zusammenklang von as und a kommt es in Motiv 10. Dann spielt dieses Schwanken zwischen Dur- und Mollklang mit gemeinsamer Quint in B ein Rolle. Von Gruppe zu Gruppe wechselt dort die Axe von c-es-g nach c-e-g.

Am stärksten wird dieser Durmollwechsel in MA ausgenützt, wo das Refrainthema um d-fis erscheint; dort wird folgender Klangweg eingeschlagen:



wo der Hang zum chromatischen Halbtonschritt, der in dieser Musik allenthalben schlummert, zu starker Entfaltung kommt. Die vielen, welche meinen, auch

die Schreibung (nicht die Gestaltung!) eines Meisters dürfe nicht verändert werden, denn sie sei nicht zu verbessern, seien auf die Ueberleitungszeile zwischen B und Aw hingewiesen, wo der gleiche Wert erst als dis, dann als ein es geschrieben wird, wo er doch beide Male nur ein es sein kann.

Die metrischen und elementaren Ausdrucksmittel.

Das Refrainthema ist, verglichen mit dem Kopfthema des Anfangsbaus, in seiner metrisch tonräumlichen Haltung still zu nennen. Seine Melodie läuft ziemlich eben hin, hat anfangs mehr Neigung zum Fallen als zum Steigen und erreicht beim siebenten Motiv ihren Höhepunkt. Von großer Wirkung ist es, wie das alles in der hellen strahlenden Violinfarbe in einer höheren Oktavlage wiederkehrt. In solchen elementaren Tonraumerscheinungen ruhen vorwiegend die Stimmungen, die auf den Zusammenhang des musikalischen Gefühlskreises mit den umfassenderen außermusikalischen hinweisen und zur Verknüpfung beider auffordern. Unwillkürlich verbindet man den musikalischen Stimmungskomplex dieses Themas (wobei die tonräumlich elementare Stimmung den Ausschlag gibt) in Gedanken mit lichten und freudigen Eindrücken, und da stellt sich das Lichteste und Freudigste der Natur, der sonnige Frühling gern ein. Doch ist dieses Assoziieren weder nötig noch zu empfehlen. Leicht schwächt man dadurch das spezifisch musikalische Erlebnis und seinen unersetzlichen Gefühlshauch, für den Begriffe fehlen, und man überhört nur zu leicht eine isolierte, rein musikalische Schönheit, indem man sie zu einer gemischten ausweitet und verschwimmen läßt.

Z entfaltet seine Linie noch bescheidener als A. Hier läuft sie nur über die Dauer eines Verses und wird dann in der höheren Oktave wiederholt. Das langwierige Umspielen des g^2 fällt auf. Aehnlich kommt

B nicht von es² und e² los. Die Oktavverlagerung spielt eine bedeutende Rolle, weit ausgreifende Skalen fehlen, Kehrfiguren wie:





sind bezeichnend für die lineare Haltung der Musik in A Z und B. Da fällt schon der abwärtslaufende Skalengang in Achteltriolen am Schlusse von B auf.

MC beweist weit mehr Energie der Linie, indem es in Dreiklangsintervallen zu einem erheblichen Mittelgipfel ansteigt und von ihm aus wieder fällt. In der zweiten Strophe von C sind die großen Schritte in verminderten Septimen das eindringlichste Moment der Linienführung.

Ew bringt gegenüber E beträchtliche Steigerungen des linearen Ausdrucks, durch die eine höchst wirkungsvolle Endgipfelung des Aufbaus erzielt wird. Bei jeder Wiederholung greift das Linienspiel des Refrainthemas weiter aus und wird lebhafter, z. B. in EwA: die Melodielinie ist durchweg hochgelegt, die Baßlinie energisch abwärtslaufend, pizzikato-Gegenläufe der Geige, die Tonfolgedichtheit gesteigert. In Ew Aw werden diese Ausdrucksfaktoren nochmals gesteigert, es treten in den Spaltmotiven Synkopenpausen (♩♩‿𝄾) auf. Das lineare Leben blüht auf und schwillt an, wie in keinem Schlußbau bisher und erreicht in der Coda seinen triumphalen Gipfel. Solch

erleuchtetes Disponieren sucht man in früheren Werken vergeblich.

Die imitatorische Bindung der Linien aneinander wird nicht gepflegt, sie würde einen Zug von Ueberlegtheit hineintragen, der hier, wo sich alles wie in unbewußter Seligkeit zu gestalten scheint, befremden würde.

Eine Musik von solcher Lichtheit muß in vorwiegend leiser Tonstärke gegeben werden. Alle vier Auftritte des Refrainthemas vollziehen sich im piano mit nur einer kurzen und mäßigen Tonstärkeschwellung am Schlusse. Auch Z und B sind vorwiegend leise Musik, aber doch durch *sf*-Stöße, mit denen zahlreiche Zählzeiteneinsätze bedacht werden, robust gemacht.

Erst in MC wird fest zugegriffen. Gegen Ende der ersten Strophe (8) versagt zwar noch die Kraft, aber die zweite endet so, wie sie begann, im Forte.

In Ew wird der dynamische Hauptakzent nach Zb verlegt und damit die subdominantische Ausweitung unterstrichen.

Die Coda legt den dynamischen Haupteffekt erst in die Schlußstrophe. Hier wie überall kann unseren Spielern nur immer wieder der Rat gegeben werden: spielt leise, zerstört die breiten Pianoflächen, die Beethoven immer und immer wieder fordert, nicht durch Uebertreiben der kleinen Teilcrescendi, wodurch die Hauptgipfelungen des Baues und ihre großzügige Einführung beeinträchtigt werden. Auf Beethovens oft nur andeutende Notierung dieser kurzen, nur über ein Motiv, eine Gruppe oder einen Vers laufenden dynamischen Wellen gehen wir nicht ein. Bei ihrer Ausführung beachte man die Bemerkungen zu analogen Erscheinungen im Anfangsbau (S. 333 ff).

Die metrische Abmessung der Tonfolge ist anfangs verhalten und gleichmäßig. In A herrschen die Achtel, in Z und B treten Sechzehntel belebend auf. Von M ab herrscht die Achteltriole vor. So steigert sich der metrische Ausdruck des Tonfolgelebens.

Meistens werden die Töne legato aneinandergefügt. Aber in Ew Zb beachte man um so sorgfältiger die staccato-Oktaven, wie auch die kleinen staccato-Spitzen der Achteltriolen in M und an anderen Stellen, wo es erregter zugeht.

Das Tempo ist mit allegro ma non troppo bezeichnet d. h.: es wird bei frischer Gangart doch eine gewisse Behaglichkeit des Ablaufs gefordert, die wohl bei 80 ♩ in der Minute noch genügend gewahrt ist. Die Musik dieses Rondo darf unter keinen Umständen einen virtuosen Anstrich erhalten, denn der paßt nicht zu ihrem innigen Gefühlsgehalt, aber sie darf sich auch ebensowenig verträumen, dafür vibriert zu viel Leben in ihren Formen, leuchtet ihr Stoff in zu starkem sinnlichen Glanze.

Die Gestaltung des Bauschemas.

Dieser Schlußbau ist ein rein ausgeprägter Fall des erzählenden Sonatenbauschemas. Ueber die gleich angelegten Schlußbauten des op. 12 erhebt er sich durch meisterlicheres Disponieren. Der Schlußbau des op. 23 soll eine Mischgattung von epischer Sonatenform und Rondo belegen und ist — gleiche Meisterschaft des Aufbauens verkündend — kein Parallelgebilde. Zwar haben beide Bauten übereinstimmend die in sich liedartig geschlossene, gegen E und Ew stark kontrastierende Behandlung des Zentralthemas C in M. In op. 24 werden dadurch E von Ew isoliert. Es kommt zu einer (für den epischen Sonatenbau charakteristischen) Koordination der drei Teile. In op. 23 aber, wo C in E vor- und in Ew wieder anklingt, webt C ebenso sehr die drei Teile ineinander, als es durch sein zentrales liedartig geschlossenes Auftreten auch wieder eine sondernde Wirkung ausübt. In op. 24 hat C allein diese letztgenannte Funktion und schafft damit einen reinen Fall erzählender Gestaltung. Die Ko-

ordination der drei Teile ist natürlich (wie stets) keine völlige, sondern in Ew zeigt sich eine stark ausgeprägte Neigung zur Endgipfelung. Wie diese erreicht wird, davon wurde schon ausführlich gesprochen.

Es möge hier nochmals an die anfangs zurückhaltende, später machtvoll gesteigerte Behandlung des Refrainthemas erinnert werden. Ein sehr eindrucksvolles, neuartiges Mittel der Steigerung ist der vorbereitende dominantisch spannende Eintritt von A am Anfange von Ew, er zieht die subdominantische Ausweitung von Z, dessen gedehnten Strophenbau und seine dynamische Auszeichnung nach sich. Die glanzvolle Coda erscheint nach diesen Vorbereitungen selbstverständlich in ihrer triumphalen Haltung.

Die Eckteile in sich sind wohl geschlossen angelegt, das knappgehaltene E mehr noch als Ew. Wie der heiter gelassenen Stimmung des A in Z und B ein schwankenderes und erregteres Stimmungsleben gegenübertritt und mit Aw der ruhigere Anfangszustand wiederkehrt, das ist hier sicher gestaltet. Im Schlußbau des op. 23 lautete die Aufgabe anders. Die Anlage von E und Ew bezweckt dort einen häufigeren Stimmungswechsel, bei unruhiger Grundstimmung. Dem entspricht dort die Arbeit mit drei Themen nach der Formel: A B A C A während hier die schlichtere Bauformel A Z B A angewendet wird, und indem Z und B sich vereint deutlich gegen A und Aw dem Gehalte und der Stimmung nach abheben, ist für E die zentrale geschlossene Anlage gesichert.

Anfangs- und Schlußbau dieser Sonate halten sich auf ungefähr gleicher Stärke des musikalischen Erlebens. Von einem in sich Zusammensinken der Energien, wie es der Schlußbau des op. 23 zeigte, ist hier keine Rede. Den lebhaftesten Aufschwung nimmt die Musik am Ende des Schlußbaus. Dagegen senkt sie sich im ersten Mittelbau (adagio) zu weit stärker kontrastierender Ruhestimmung, der im Scherzo wieder ein stark belebtes Intermezzo ent-

gegengestellt wird. Dieser größere Reichtum an Gegensätzen und das Vorwalten belebter Stimmungen macht das op. 24 viel beliebter als das unfreudige, herbe op. 23, das aber an künstlerischem Werte jenem nicht nachsteht, sondern dadurch, daß es individuellere Wege geht, das höhere künstlerische Interesse für sich beanspruchen darf, während das Herz der Meisten für das sonnigere und beglückendere Werk wärmer schlagen wird.

Die Romanzen op. 40 und 50.

Die Bauschemata.

Beide Romanzen werden aus demselben Formschema entwickelt. Dieser Umstand legt es nahe, sie einer vergleichenden Betrachtung zu unterziehen, welche den Zusammenhang zwischen verschiedenen Ausdrucksabsichten des Tonsetzers und den durch sie bedingten Formvarianten besser aufzeigt, als es der Einzelanalyse möglich ist.

Das gemeinsame Bauschema ist das des Kettenrondo: Ein Hauptthema (A, refrain) tritt dreimal auf. Dazwischen werden zwei Kontrastthemen (B und C, couplets) eingeschaltet. Die Bauformel ist also: A B Aw 1 C Aw 2 N. N ist eine aus A gewonnene Schlußzeile oder Strophe ohne thematische Selbständigkeit.

Wir stellen zunächst das Vers- und Strophenbild der beiden Stücke in Form zweier Zahlenskizzen nebeneinander:

Op. 40

A ‖: 1 2, 3 4, :‖
‖: 5 6, 7 8, :‖
9 10, 11 12.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 9,
10 11, 12 13, 14 15
16

Aw 1 ‖: 1 2, 3 4, :‖
‖: 5 6, 7 8, :‖
9 10, 11 12.
13 =

C ‖: 1 2, 3 4, :‖
5 6, 7 8,
ü 9 10, 11 12, 13 14 15.

Aw 2 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10
n 1, 2 3 4, 5 6 7.

Op. 50

A ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 :‖ 9 10 11.

B 1 2, 3 4,
5 6, 7 8.
9 10, 11 12, 13 14.
n 1 2, 3 4, 5,
6 7 =

Aw 1 ‖: 1 2, 3 4,
5 6, 7 8 :‖ [9 10 11] =
9 10 11 = 1

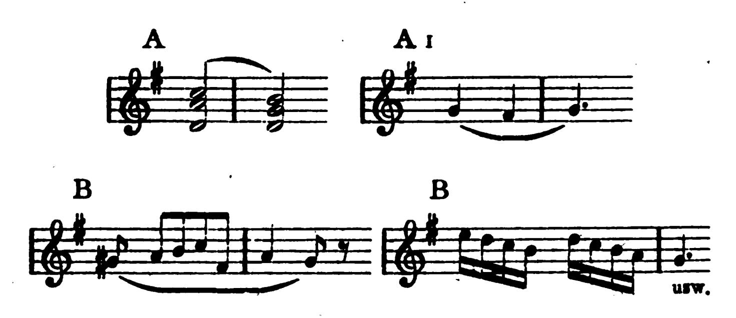
C c 1 2 3, 4 5, 6 7 = 1
A 1 2, 3 4, 5 6 7,
8 9 10, 11.
ü 1 2, 3 4 5 = 1

Aw 2 1 2, 3 4,
5 6, 7 8, 9 10 11,
N 1 2 3, 4 5, 6 7,
8 9, 10 11, 12 13 14.

und vergleichen danach Thema mit Thema auf übereinstimmende oder gegensätzliche Eigenschaften hin.

Die Rhythmik der Tonfolge.

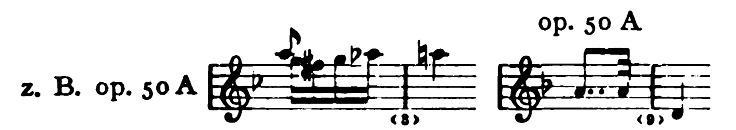
Zuvor sind einige vergleichende Bemerkungen über das Motivleben der beiden Romanzen, zu machen. Durch das breitere (adagio) Tempo hat op. 50 die Möglichkeit, das Teilmotivleben reicher zu entfalten als das belebtere op. 40 (andante). Hier treten mehr die Schritt- und Zählmotive hervor und die kleinen Keimmotive haben nicht so viel zu sagen, als dort in der F-dur Romanze, wo sie neben den Zählmotiven noch bedeutsam am Ausdruck beteiligt sind, wo dagegen die breiten Taktmotive nur selten unmittelbar heraustreten (z. B. in B 5,6, C 1). Dagegen kommen sie in op. 40 oft zu klarer Ausprägung, z. B.:



Das Motivleben in op. 50 ist also feiner gespalten und daher reger, als das in op. 40.

Die charakteristische Zählmotivgeste für op. 40 ist ♫♩ | ♪, oder auch in der Form ♬♩ | ♪. Auch in op. 50 ist sie vorherrschend. Neben ihr beansprucht aber auch die gleichgewogene Form ♩ | ♩ in mannigfacher Formung Beachtung.

z. B. op. 50 A



Spalt- oder Keimmotive treten wie gesagt in op. 40 wenig hervor, außer in C, wo die Musik sich am stärksten erregt. Nur dort sollen Gebilde wie und und die abbrechenden Motive (statt) in der Klavierbegleitung wohl gehört werden. In op. 50 wird und muß man dagegen bei dem breiteren Tempo in allen drei Themen Keimmotive hören. Sie erscheinen sowohl in den Formen , (Aw 2) und als auch in den metrisch erregteren (B) und (B und C).

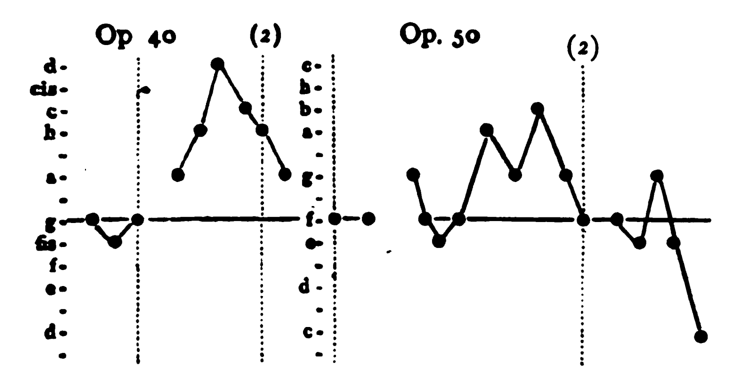
Die Verbreiterung der Schrittzeiten, mit andern Worten, die Verlangsamung des Tempo (gegenüber op. 40) führt in op. 50 zu einer Bereicherung des Motivlebens und bedeutet also eine stärkere Inanspruchnahme des motivischen Erlebens. Man wird in op. 50 stärker beschäftigt, das Motivleben in seinen drei gleichmäßig ausgeprägten Stufen voll zu erfassen, als in op. 40. Es herrscht also in der F-dur Romanze eine eifrigere Stimmung als in op. 40, wo man das Motivleben behaglicher, gleichsam spielend genießen kann und den Taktschritt deutlicher vernimmt. Die Musik des op. 40 geht hurtiger und bequemer dahin, die des op. 50 breiter und doch gedrängter. Man sieht auch hier, daß sich mehrere und verschiedene Erlebnisse unter dem Sammelnamen Tempo vereinigen.

Die Themen.

Das Refrainthema ist in op. 40 eine dreizeilige, in op. 50 eine zweizeilige Strophe. Der Stamm des Themas ist in beiden Fällen der schlichte achtmotivige Zweizeiler, der in op. 40 versweise, in op. 50 als Ganzes wiederholt wird. Dagegen füllen die Anhangsmotive in op. 40 eine ganze Zeile (9—12), während sie in op. 50 als eine Dreiergruppe (9—11) kürzer erledigt werden.

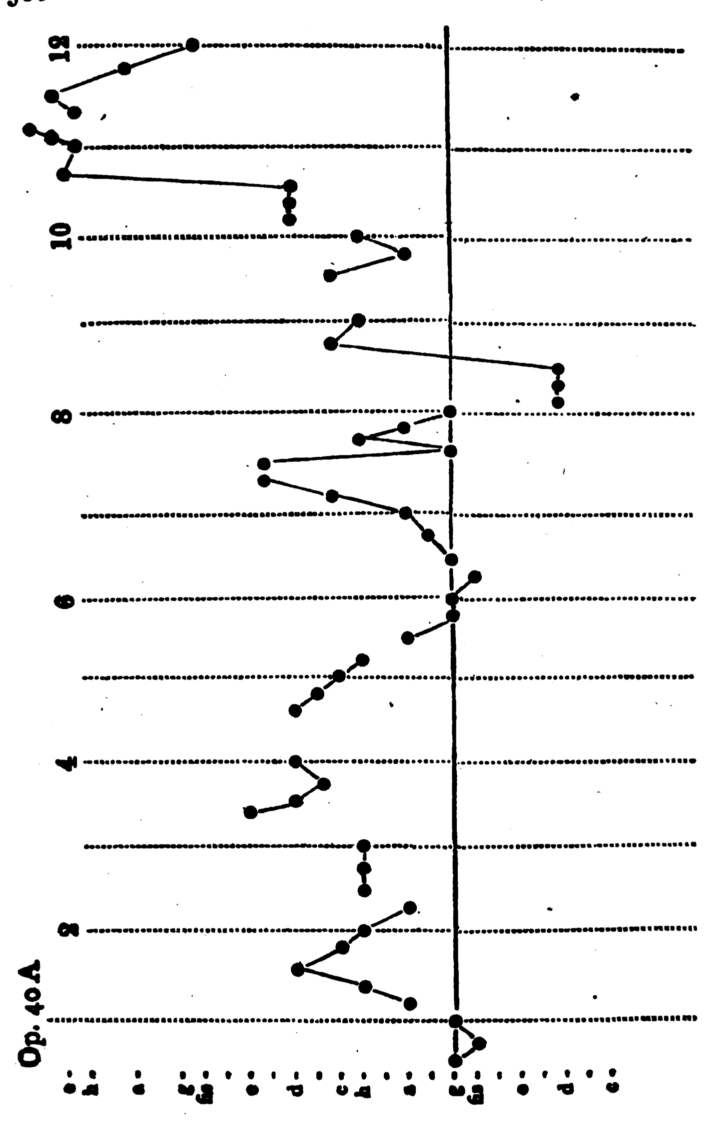
Die folgende Darstellung der beiden Refrainthemen soll die tonräumlich metrische (lineare) Entfaltung ihrer Melodien veranschaulichen. Es werden ihre Kerntöne, d. h. die für ihre tonräumliche Gestaltung wesentlichen, mit Notenköpfen in eine (links am Rande der Zeichnung) errichtete Halbtonskala eingetragen und durch eine Linie verbunden, deren Zug (fallend, steigend oder horizontal) die lineare Kurve der Melodie darstellt und zugleich ihre Gliederung in Motive nachweist, indem die Linie am Ende eines jeden Motivs abbricht und mit dem Beginn des folgenden neu ansetzt. Die senkrechten (punktierten) Striche sind Taktstriche, die horizontale Linie läuft in Höhe des Basistones (g bzw. f): (Siehe S. 387—389).

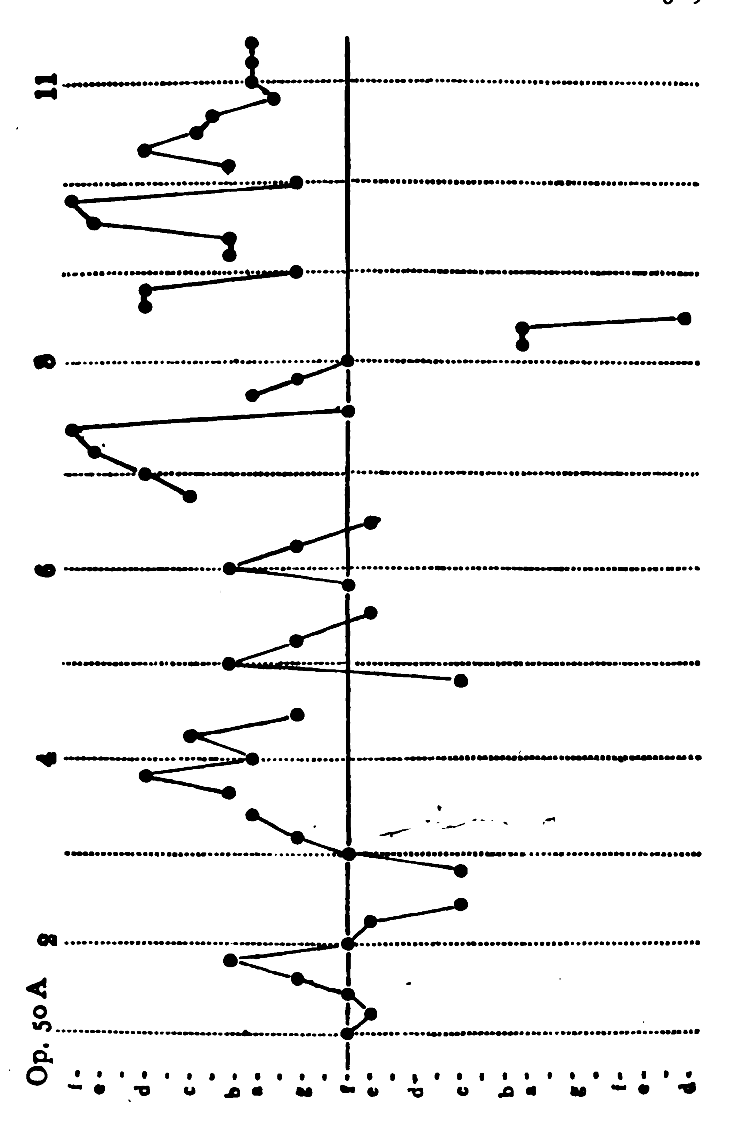
Zunächst ist beim Vergleichen dieser beiden Linienzüge zu bemerken, daß der von op. 40 A vorwiegend aus Kerntönen besteht, während die Melodie op. 50 A viel reicher mit Zier- und Spielnoten ausgestattet ist; sie ist also (weit mehr als op. 40 A) nur im Auszuge gegeben. Bei Beethoven schwingt und zittert die Linie des op. 50 A mannigfach um unsere Richtpunkte. Das mag wenigstens durch eine vergleichende Zusammenstellung des vollständigen Linienzuges der beiden Anfangsgruppen verdeutlicht werden:



In op. 40 A werden daher vorwiegend nur einfache Figuren: die Gerade [horizontal (3), fallend (5, 6, 10), steigend (7)], der nach oben gerichtete (2, 3, 9, 11) oder umgekehrte (1, 4, 10) Winkel gebildet. Nur das Schlußmotiv stellt eine zusammengesetzte Figur dar. In op. 50 gehören die Motive weit öfter dem zusammengesetzten figuralen Typ an (z. B. Motiv 4, 9, 11). Diese Melodie fließt aus einem energischeren tonräumlichen Linientrieb und einem regeren Ornamentsinn.

Ebenso bestimmt weichen die beiden Melodien in der Kurvenbildung über größere Strecken (Gruppen und Verse) hin voneinander ab. Die Linie des op. 40 A schwebt von Motiv 2 ab bis zu Motiv 6 als sanft geschwungener Bogen über dem Wurzeltone g. Die Schlußgruppe (7—8) wiederholt dieses Sichaufschwingen verkürzt und daher steiler. Die beiden bestätigenden Schlußgruppen (9—12) setzen tief an und verschweben nach der Höhe zu. Ganz anders entwickelt sich die Linie des op. 50 A. Sie haftet hartnäckig an ihrem Wurzeltone f, zeigt zugleich aber eine lebhafte Tendenz, von ihm emporzustoßen. Dieser Kampf zweier gegensätzlicher Tendenzen in ihr ergibt ein weit zerklüfteteres Linienbild mit Zacken und Schluchten. Zweimal wird der Wurzelton um je eine Quarte unterstiegen.


Op. 40 A
2
4
6
8
10
12


Op. 50 A
2
4
6
8
11

Die größten Höhenunterschiede werden am Schlusse angetroffen.

Ein wichtiger Faktor der gegensätzlichen Stimmung in den beiden Refrainthemen ist ferner ihre verschieden hohe tonräumliche Lagerung: in op. 40 in der eingestrichenen, in op. 50 in der zweigestrichenen Oktave. Die F-durmelodie erklingt in einer dünneren Luft, wo es sich angestrengter atmet. Der Eindruck der Hochlagerung der Melodielinie des op. 50 A wird verstärkt durch das breite Satzband, während op. 40 A eng und schmal in zweistimmigem Satze anhebt, wo sich der Baß der Oberstimme meist parallel anschmiegt, während er in op. 50 A eigene Wege geht.

Der gegensätzliche Charakter der beiden Themen läßt sich auch in der motivischen Gestaltung nachweisen. In op. 40 A gelangt z. B. die weibliche Motivendung nicht annähernd so reich zur Ausbildung als in op. 50 A. Die Kopfgruppe dort setzt sich aus zwei klar geschiedenen, gleichgewogenen Motiven zusammen. Die Kopfgruppe des op. 50 A ist eine völlig einheitliche Phrase, wo das unvollkommene erste, auf den Wurzelton f beschränkte Motiv ganz in das überquellende zweite eingesaugt wird.

A in op. 40 wird (als Strophe) auffallend deutlich in zwei gleiche Verse zerlegt, indem jeder Vers gesondert wiederholt wird. A in op. 50 strömt bis zum Motiv 8 in einem Zuge aus und wird erst als Strophe im ganzen wiederholt.

Solche und noch andere Momente lassen erkennen, (was jeder fühlt) wie in op. 40 A die Stimmung beschaulicher, kurzatmiger, in op. 50 A dagegen drängender und gespannter ist. Es verlangt eine stärkere Anspannung der Apperzeption, wie es aus stärkerer Gestaltungsenergie geboren ward. Op. 50 A ist dem op. 40 A an musikalischem Gehalt quantitativ und qualitativ überlegen, es sagt mehr und Eindrücklicheres, aber damit wird nicht behauptet, daß diese substantielle Ueberlegenheit an Ausdrucksformen (Tonfolgegeberden

und tonräumlichen Gebilden) dem op. 50 A auch eine ästhetische Ueberlegenheit vor op. 40 A gäbe. Sie gibt eben nur eine gespanntere, aus stärkerem Gestaltungswillen herausquellende Stimmung und ein erregteres Affektleben. Das aber sind rein theoretisch-gegenständliche Bestimmungen, ohne jeden Anspruch, ästhetische Beurteilungen zu bedeuten.

Das Refrainthema ist in beiden Romanzen Verkünder der ruhigen Grundstimmung. B und mehr noch C sollen ihm gegenüber Aufwallungen bringen. Da op. 40 A beruhigter als op. 50 A gegeben ist, so kann op. 40 B mit linderen Mitteln einen Stimmungsgegensatz zu A erzielen, als sie in op. 50 bei B zu diesem Zwecke aufgeboten werden müssen. Doch wird in op. 40 zwischen A und B kein nennenswerter Stimmungsgegensatz angestrebt. Infolgedessen bildet A B Aw, in op. 40 einen fast einheitlich gestimmten beruhigten Komplex, während sich in op. 50 das B als ein erregtes Kontraststück beträchtlich von den (von Haus aus schon etwas gespannten) Strophen A und Aw abhebt.

Es kann nur auf einige Ausdrucksmittel hingewiesen werden, welche die angedeutete gegensätzliche Gestaltung des Teiles A B Aw, in beiden Fällen bewirken:

B ist in op. 40 im Kerne ein schlicht verlaufender Zweizeiler, der bei Motiv 9 in einer Dreiergruppe endet: In op. 50 dagegen wächst B zur dreizeiligen Strophe an und entfaltet weit stärkere lineare Kräfte wie auch ein reicheres Klangleben. (F-dur, A-moll, C-moll-dur). Eine metrische Erregung (bis zu ♬♬), wie sie die dritte Zeile aufweist, läßt B in op. 40 vermissen.

Ebenso gegensätzlich sind die an B angehängten Schlußmotive behandelt. In op. 40 hat es sein Bewenden mit einem bestätigenden dreigruppigen Vers (10—15). In op. 50 steht ein siebenmotiviger Vers

von keineswegs nur bestätigendem, rückwärts auf B weisendem Charakter. Dieser kommt nur den beiden ersten Gruppen (1 2, 3 4 5) zu. Die letzte Gruppe (6 7) hat dagegen deutlich die Rolle eines zu Aw, vermittelnden Vorhangs. Wie alles in op. 50 schärfer geschliffen auftritt, das zeigt ein Vergleich der beiden gleichen Motivformen der Anhangszeile: und . Dort Sechzehntel-, hier Zweiunddreißigstelpunktierung.

Noch deutlicher beweist op. 50 in C sein stärkeres Temperament gegenüber der G-dur Romanze. Nach dem milden und einheitlichen Stimmungskomplex A B Aw, in op. 40 hat es C leicht, als erregtes Kontrastthema aufzutreten. Ein Tongeschlechtswechsel des Axenklanges g h d zu e g h, stärkere Ausbildung weiblicher Endungen in den Motiven, ein belebteres Melodielinienspiel, eine gleichfalls bewegtere Baßlinie und dergleichen einfache Mittel genügen, um einen hinreichenden Kontrast zu erzeugen. C ist im Kerne ein schlichter Zweizeiler (1—4 + 5—8). Das wird dadurch etwas verschleiert, daß die erste Zeile wörtlich wiederholt wird und die zweite bei der Wiederholung sich dehnt und nach Aw 2 hin öffnet.

Ueber die Form des in ihm herrschenden Motivtypus können Zweifel bestehen. Es fragt sich, ob die Form oder die gegensätzliche herrscht, ob man also Beethovens Taktstriche bewahren, oder ändern soll in:



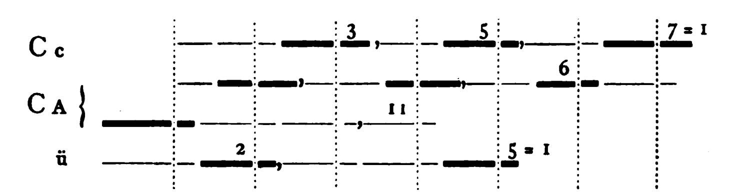
Für diese Abänderung der Beethovenschen Taktstriche scheint manches zu sprechen. Die wichtigsten Klang-

schritte vollziehen sich ständig in der Mitte der Originaltakte. Wünscht man das Thema vor allem motivisch klar gegliedert zu geben, so muß man fortlaufend so lesen und formen, wie es unsere Taktstriche für die erste Gruppe angeben. Es fragt sich aber, ob der Meister diesem relativ erregtesten Thema eine so schlichte und bequeme motivische Fassung geben wollte; ob die Töne, die beim ersten Hören als Motivschwerpunkte erscheinen mögen, weil sie zugleich lineare Spitzentöne und dynamisch bevorzugt sind, nicht noch wirkungsvoller als belastete Auftaktswerte gedacht und so im Vortrage zu behandeln sind, ob nicht der Gegensatz von ♬♩ | ♪ und ♪ | ♩.♪♩ ein Kennzeichen für den Gegensatz zwischen A und B einerseits, und C andererseits sein soll. Unter dieser Erwägung wird man C so gliedern müssen:

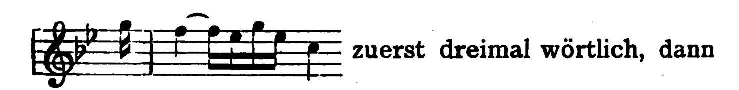


und sicher gibt diese Auffassung dem Vortragenden mehr Möglichkeit zur Entfaltung agogischer und rhythmischer Energie. Es macht einen großen Unterschied im Ausdrucke, ob man in dem *sf* h als in einem Endwerte ausruht, oder ob man es weiterdrängend empfindet. Der Gewinn an Klarheit und scharfer Gliederung, den unsere erste Fassung bringt, bedeutet einen größeren Verlust an charaktervoller Haltung, die dem Wunsche nach sinnfälliger und bequemer Gestaltung hier nicht geopfert werden darf.

Ganz anders als in op. 40 ist C in der F-dur Romanze angelegt, nämlich nicht liedförmig mit korrespondierenden Zeilen, sondern rhapsodisch wechselnd, in drei für sich bestehenden unregelmäßigen Perioden auf stark bewegter Klangunterlage:



Das eigentliche Kernthema C kommt nur im Ausmaße eines unregelmäßigen Verses zur Entwickelung. Sein Schluß verschränkt sich mit dem Anfange der folgenden Strophe, die auf A zurückweist und gleichsam nach ihm sucht, indem das zweite Motiv von A



zuerst dreimal wörtlich, dann in verwischterer Form (das charakteristische Zählmotiv ♬♩ | ♪ bleibt die markanteste Geste), wiederholt wird. Auch CA hat seine Entwickelung in drei Gruppen bei Motiv 5 6 7 auf der Axe c-e abgeschlossen und läßt sich das zunächst in einem Verse (8—11) bestätigen; dann wird in einer Ueberleitungszeile mit Schlußverschränkung zu Aw 2 zurückgelenkt.

Aw 2 wird in op. 40 in der höheren Oktave vorgetragen. Auf diesen Effekt muß op. 50 verzichten und sucht Ersatz in Variierung der Melodielinie und satterer Orchesterbegleitung.

Auch der Ausklang des op. 40 zeigt die größere Tendenz zur Schlichtheit. Die Verabschiedung des mühevolleren Aufbaus von op. 50 fordert dagegen die breitere Fassung von N als zweizeilige Strophe (1—7 + 8—14). Ist der Schluß von op. 40 auch knapp gehalten, so zeigt er doch einen eigenen Gruppenbau, indem die vier ersten Motive nicht als gleichgewogener Vers in zwei Zweiergruppen, sondern ungleichgewogen geordnet werden:



Man hüte sich vor der trivialen allzubequemen Phrasierung der Zählmotive: ♩. ♪ ♩ ♪ | ♩. ♪ ♩, indem man an A 11 denkt.

N in op. 50 entwickelt in seinen beiden siebenmotivigen Zeilen ein reiches Teilmotivleben bis zu mannigfachen Formen der Keimmotive herab, von denen hier nur auf die Synkopenform der Keimmotive in Motiv 4 hingewiesen sei:



weil sie wohl keiner unserer Geiger (die Virtuosen am letzten) sinngemäß spielt; der Gipfelpunkt dieses Keimmotives liegt in der 𝄿, in sie drängen die drei voraufgehenden Sechzehntelnoten hinein, ihre Lebenskraft versagt plötzlich dort, wo der Gipfel erklommen ist, nicht vorher. Das dritte Sechzehntel jedes Motivs ist also am inbrünstigsten zu geben und muß zur 𝄿 hin und in sie hineinströmen ♬♪ | 𝄿, keineswegs darf es verklingen 𝄿 ♬♪. Ob man den mittleren Spitzenton dynamisch bevorzugen will, ist Geschmackssache. Wie man aber auch die dynamische Kurve an-

legt, ob als schlichtes Anwachsen zur Schwerpunkts-pause hin oder als Welle zum Spitzenton hin , immer bleibt es entscheidend, ob man das dritte Sechzehntel in die Schwerpunktspause hinein weiterspinnt, oder ob man es verklingen läßt, was nur beim zweiten Keimmotive aus Rücksicht auf den Klangwechsel: nötig ist.

Die Rhythmik der Klangbewegung

op. 40 belegt einen etwas kleineren Tonraum (4 Tonale von as bis eis) als op. 50 (5 Tonale von heses bis cis) Auffallend ist die verschiedene Lage der Hauptaxe in den beiden Stücken. In op. 50 liegt sie weit rechts, in op. 40 zentraler. Das bedeutet für op. 50 eine starke Bevorzugung der Subdominantwerte vor den Dominanten, die in dem dritten Thema C ihren Höhepunkt erreicht, indem es dort zu nachdrücklicher Axenbildung auf SIV (des-f) kommt. Sie gibt dem Klangleben der F-dur Romanze eine erfrischende Spannung, während das des op. 40 weit milder dahinfließt. Den Verlauf des Klanglebens machen die beiden folgenden Skizzen hinreichend anschaulich: (Siehe S. 398 u. 399). Enharmonische Fehlschreibungen (Dominantwerte an Stelle von Subdominanttönen) finden sich in beiden Romanzen nicht selten. Wir notieren: op. 40: B 4, dis statt es; B 8, ais statt b; Aw 2 7, dis statt es. Der Wechsel von as zu gis in n 2—3 ist ein klares Beispiel einer echten enharmonischen Umwechselung.

op. 50: A 3, gis statt as; A 7, cis statt des; B 10, dis statt es; Bn 7, gis statt as; Cc 6 und 7, e statt fes, a statt heses, h statt ces; Cü 3 cis statt des, gis statt as.

Die metrischen und elementaren Faktoren.

Der Vergleich der beiden Refrainthemen auf ihr lineares Verhalten hin wies entgegengesetze Merkmale ihrer Melodieführung auf. Aehnliches wird bei B und C zu beobachten sein.

B ist in op. 40 dadurch gekennzeichnet, daß die Linie in die Motivschwerpunkte meist in fallender Richtung eintritt. Die Strophe ist als Ganzes eine sanft geschwungene Welle, deren Höhepunkt (d″) im Auftakte des siebenten Motivs liegt. In op. 50 ist dagegen B wieder weit zerklüfteter. So emphatische Aufschwünge wie am Anfange des zweiten und im Verlaufe des dritten Verses sind in op. 40 nirgends zu finden.

Auch in op. 40 C entfalten sich nur bescheidene lineare Kräfte; die Melodiebögen laufen regelmäßig über eine Gruppe hinweg, um dann von neuem anzuheben. Dieser kurzatmigen und übersichtlichen linearen Gliederung steht die kraftvoll und frei geschwungene Linie des C Themas in op. 50 gegenüber: (Siehe S. 400.)

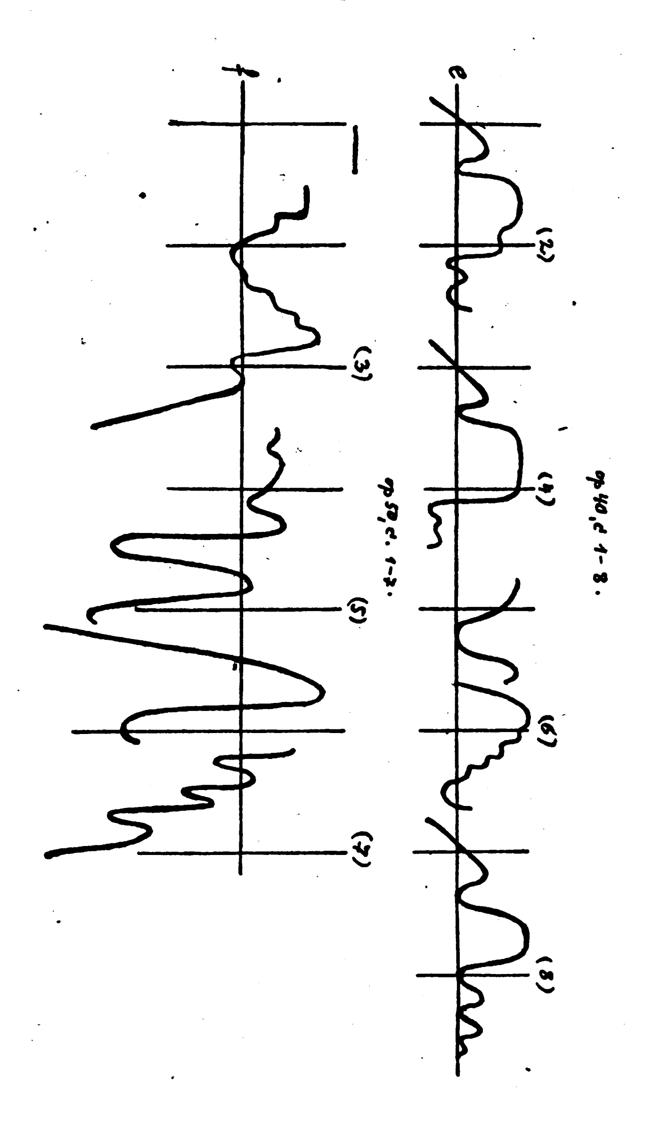
Die Tonfolge ist in op. 50 reicher und wechselnder metrisch abgestuft als in op. 40. op. 40 geht nur bei einigen kurzen Schmuckfiguren bis zur Teilung in 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰, op. 50 dagegen verwendet diese Spaltwerte (in B, Cü und N) auf längere Strecken zwecks eindringlicher Aufrührung der Tonfolge. Daneben benutzt es auch die 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 (3 3) (B und N). In op. 40 wird A erst unter Vorherrschaft der ♩, dann der ♪, schließlich (Aw 2) der 𝅘𝅥𝅯 vorgetragen, es wird also der metrische Grundton der Tonfolge planmäßig verdichtet. In op. 50 wechselt die metrische Haltung schon in A bei der Wiederholung, wo die Tonfolge bereits in 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰 aufrauscht. So ist hier A als

Op. 40.

	V	IV	III	II	I	0	1	2	3	4	5	6
	as c	es g	b d	f a	c e	g h	d fis	a cis	e gis	h dis	fis ais	cis eis
A												
B												
Aw 1												
C												
ü												
Aw 2												
h												

Op. 50.

	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I	0	1	2	3	4
	hes-es des	fes as	ces es	ges b	des f	as c	es g	b d	f a	c e	g h	d fis	a cis
A													
B													
n													
Aw 1													
9—11													
C c													
A													
ü													
Aw 2													
N													


e
f
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)

Aw 1 und Aw 2 durch Verdichtung der Tonfolge nicht mehr steigerungsfähig, und es wird daher zu tonräumlich-orchestralen Mitteln gegriffen, mit denen in op. 40 weit mehr gespart wird.

Die Verteilung der dynamischen Gegensätze erfolgt in beiden Stücken nach ziemlich dem gleichen Rezept. A und B halten sich im piano, C hat den Kontrastgrad forte als Grundton. Bezeichnend für die gegensätzliche Stimmung beider Romanzen sind die Schlüsse. Die naiv robusten Schlußakkorde vom op. 40 erinnern an die Andantevariationen der Sonate op. 14,2 deren Thema dem gleichen Stimmungskreise entstammt, wie op. 40 A; op. 50 dagegen verklingt leise im *pp*.

Das Andante des op. 40 nehme man nicht (wie üblich) zu langsam. Es ist ein rüstiges Schreiten mit mindestens 76—84 ♩ in der Minute, was also für die Schrittzeiten die breite Folge von 38—42 𝅗𝅥 ergibt. Dem gegenüber kommen beim Adagio des op. 50 nur 22 𝅗𝅥 und 44 ♩ in der Minute zum Vortrage und man kann auch die 88 Keimzeiten (♪) noch bequem motivisch gruppieren. Aber gerade weil man so dreifach motivbildend beschäftigt wird und weil die sehr breite Schrittzeit (𝅗𝅥) schon jenseits der Grenze des motivischen Hörens liegt, bedingt das Tonfolgeerlebnis von op. 50 ein weit stärkeres Anspannen der Apperzeption.

Die Gesamtanlage.

Beide Romanzen (ein und demselben Formschema entwachsend) sind mehr als fünfgliedrige Reihenbauten, denn als Zentralbauten anzusehen. Freilich folgen sich die Themen nicht in schlichter Reihung, sondern bilden ein Reihensystem, in welchem die dreifache Folge von A übergeordnet und als Grundreihe erscheint:

A B Aw 1, C Aw 2

Der Idee des Zentralbaus steht diese Bauanlage fern. B und C als Glieder einer kontrastschaffenden untergeordneten Themenkette steigern sich in dieser ihrer belebenden Funktion, so daß mit C ein Höhepunkt geschaffen wird. Dieses Anwachsen des musikalischen Lebens erfolgt in op. 50 weit heftiger als in op. 40. Aber dort wie hier bleibt die Gelassenheit und Innigkeit der Grundreihe vorherrschend und bestimmend für das musikalische Wesen dieser beiden Stücke.

Aus ihr erklärt sich — neben der äußerlichen Erwägung, dem Solisten Gelegenheit zum Entfalten seines technischen Könnens zu geben —, das häufige Stillstehen der Entwickelung am Ende eines jeden Themas. Ein solches Unterbrechen des musikalischen Fortganges und Sichversäumen bei Dingen, die zwar an sich lohnend sein mögen, aber das Erlebnis des Baus als eines Ganzen und einer Einheit gewiß nicht fördern, ist typisch für den Konzertstil, dem mehr daran liegt, Einzelschönheiten zu zeigen, als die Bauaufgabe straff durchzuführen. Diesen Hang zum Verweilen in Anhängen, Vorhängen und Einschaltungen (Cadenzen) wird man im Violinkonzert noch weit stärker beobachten können. Die Ansätze dazu in den Romanzen zeigen uns, daß man es bei ihnen mit Vorstudien in diesem Stile, vielleicht mit langsamen Sätzen von geplanten, oder aufgegebenen Violinkonzerten der Jugendzeit zu tun hat. Eine gewisse Kühle des Gefühls läßt vermuten, daß beide Stücke mehr einem künstlerischen Arbeitsdrange und selbsterzieherischen Zweckerwägungen ihr Leben verdanken, als einem spontanen Gestaltungszwange.

Handbücher

(Fortsetzung).

51—53. **Riemann**, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Bd. I (Sonaten 1—13). 5. Aufl. Geb. M. 3,75. [redacted]

54. **Istel**, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 3. Aufl. Geb. M. 4,20.

56. **Kapp**, Dr. Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. M. 4,20.

57—58. **Leichtentritt**, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II. Geb. je M. 4,20.

59—60. **Wetzel**, Dr. J. H., Analyse von Beethovens Violinsonaten. 2 Bände, jeder Band geb. ca. M. 5,—.

62. **Jarosy**, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre). 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

63. **Schmidt**, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert. 11. bis 15. Tausend. Geb. M. 5,50.

66. **Schmidt**, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 5,50.

67. **Kreutzer**, Leonid, Das Wesen der Klaviertechnik. Gb. M. 3,25.

68. **Sachs**, Prof. Dr. Curt, Die modernen Musikinstrumente. Geb. M. 3,75.

69. **Toch**, Dr. Ernst, Melodielehre. Geb. M. 3,25.

75. **Seiffert**, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. Geb. M. 2,50.

76. **Busoni**, Dr. Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Verstreute Aufzeichnungen.) Geb. M. 5,50.

78. **Ochs**, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band I. Geb. M. 3,50.

79. **Ochs**, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Band II. Geb. ca. M. 6,—.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06420 4160



